Ministério da Cultura, Governo de Minas

Patrocinadores do Galpão Cine Horto

USIMINAS
CEMIG
GOVERNO DE MINAS CULTURA

Apoio Cultural

Instituto Unimed Belo Horizonte
Instituto Cultural USIMINAS

Apoio

iconeinformação
IDEIAFIXA GESTÃO DE INFORMAÇÃO
ROMÃ

Incentivo

Lei Estadual de Incentivo à Cultura
GOVERNO DE MINAS CULTURA

Realização

centro de pesquisa e memória do teatro
GALPÃO CINEHORTO
Ministério da Cultura
BRASIL PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA

ISBN 978 - 85 - 63809 - 01 - 8

Tradução
Graziella Schettino Valente

Jurij Alschitz

Teatro sem diretor

Um grande diretor-pedagogo explica as suas ideias sobre o teatro

EDIÇÕES CPMT

Esse Teatro que chamam simplesmente de Grupo, o mais alto e o mais artístico nome correspondente a isso, na arte, seria Ensemble. Criar um Ensemble é extremamente difícil. O mais difícil ainda é preservá-lo. Somente os verdadeiros artistas sabem como é difícil passar por um longo caminho, após ter sido testado por derrotas, vitórias, crises, dúvidas, amor do público, sucessos e permanecer junto. Como é difícil preservar a autoconfiança, a confiança nos colegas e no Teatro para o qual está dedicada a vida inteira! Esse caminho é único! Nós o herdamos de Stanislavski. O Ensemble de grandes atores foi criado por ele no começo do século passado e existe até hoje como uma das mais belas lendas teatrais. Infelizmente, há pouquíssimos exemplos desse tipo de lendas na história de teatro. Ainda bem que há fenômenos únicos como o Grupo Galpão. O Ensemble é uma família. Ele serve de exemplo para nós de como se pode e deve viver, amar, trabalhar e criar juntos.

Jurij Alschitz

TEATRO SEM DIRETOR

Jurij Alschitz

Teatro sem diretor

Um grande diretor-pedagogo explica as suas ideias sobre o teatro

Tradução de

Graziella Schettino Valente

EDIÇÕES CPMT

Belo Horizonte | 2012

@ Jurij Alschitz

DIREITOS DESTA EDIÇÃO CEDIDOS À
Centro de Pesquisa e Memória do Teatro do Galpão Cine Horto

TÍTULO ORIGINAL
Teatro senza regista. Un grande regista-pedagogo spiega le sue idee sul teatro

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Luciene Borges

CONSELHO EDITORIAL
Chico Pelúcio, Eduardo Moreira e Leonardo Lessa

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO EDITORIAL
Marcos Coletta

TRADUÇÃO
Graziella Schettino Valente

PROJETO GRÁFICO & DIAGRAMAÇÃO
Milton Fernandes [brumf]

A461t
Alschitz, Jurij, 1947-
Teatro sem diretor/Jurij Alschitz; tradução de Graziella Schettino Valente – Belo Horizonte: Edições CPMT, 2012.

136 p. ; il.
Título original: Teatro sensa regista.
ISBN 978-85-63809-01-8

Teatro. I. Título.

CDU 792

FOTOS
Arquivo do Grupo Galpão 32, 40, 46, 109, 118, 119, 124;
Beto Franco 21; Bianca Aun CAPA, 66, 111; Guto Muniz 36, 56, 79, 88;
Miguel Aun QUARTA CAPA, 19, 103; Pedro Motta 113; Ricardo Martins 75, 106

Centro de Pesquisa e Memória do Teatro / Galpão Cine Horto
Rua Pitangui, 3613 – Horto | 31.030-065
Belo Horizonte – Minas Gerais – Brasil | Tel. +55 31 3481 5580
www.galpaocinehorto.com.br/cpmt
centro de pesquisa@galpaocinehorto.com.br

Sumário

7 Prefácio
11 Do que trata este livro?

Início

13 Observando o voo dos pássaros
A companhia de teatro 18

Primeiro Capítulo

23 As companhias que não existem mais
As raízes 23

Segundo Capítulo

39 Teatro sem Diretor
O nascimento 39

Terceiro Capítulo

47 As faces da Companhia
A companhia-jardim 49
A companhia haraquiri 53
A companhia-jogo 58
A companhia-estudo 61
A companhia-círculo 64
A companhia é o "eu" 69

Quarto Capítulo

77 Vida = Guerra + Paz

A vida 77

Os clones 77

O diretor-pedagogo 97

O "treinamento" 102

Quinto e último capítulo

115 A Companhia traz em si a própria morte

A morte 115

*** 127

131 Legenda das fotos

Prefácio

Conhecemos o diretor russo Jurij Alschitz em 2006, quando ele esteve em Belo Horizonte para ministrar no Galpão Cine Horto uma oficina para atores participantes do ECUM (Encontro Mundial de Artes Cênicas).

Quatro anos depois nos reencontramos na 12ª edição do ECUM, que dessa vez trouxe diretores e pensadores russos para diversas palestras e oficinas.

Em 2011, o Grupo Galpão se preparava para montar dois espetáculos da obra do escritor Anton Tchekhov. Foi então que convidamos o Jurij Alschitz para dirigir o segundo espetáculo baseado nos contos desse autor, o que, ao final, resultou na montagem de "ECLIPSE".

Essa convivência de trabalho que contou com um período de ensaio de 20 dias no International Theatre Centre AKT ZENT, em Berlim, nos aproximou muito da pesquisa desenvolvida por esse importante pensador do teatro contemporâneo. Dentre suas publicações, nos chamou a atenção o livro "Teatro Sem Diretor", por se tratar de uma análise e um estudo sobre a existência de grupos. Esse universo tratado pelo livro é de enorme interesse para o Grupo Galpão e o Galpão Cine Horto, por acreditarmos que não há muitos caminhos para fazer teatro se não tratarmos de nos agruparmos aos afins.

A abordagem de grupo de teatro na análise de Jurij Alschitz passa pelas formações mais tradicionais e avança para outras formas de encontros, associações e compartilhamentos.

Na edição italiana da qual foi traduzido este livro, todas essas formas de associação são denominadas companhias. Para o autor, entretanto, é imprescindível ressaltar que nem todas as companhias constituem um "ensemble", cujo significado vai além do significado de grupo simplesmente, e indica uma trajetória artística e sua consequente produção, que se tornam referências de qualidade e compromisso ético.

A partir de estudos de casos e experiências europeias, ele elabora pensamentos e indicações sobre a vida ativa desses "ensembles", seus problemas, suas armadilhas e seus comportamentos. Assim, tenta diagnosticar as características positivas e negativas que levam um grupo de criadores a uma produção "viva" ou a caminhos de acomodação e estagnação.

Pela importância do tema e pela raridade de estudos dessa natureza, o Centro de Pesquisa e Memória do Teatro do Galpão Cine Horto, através do seu selo editorial, somou esforços para publicar esta obra, acreditando que ela poderá contribuir bastante para a reflexão e a consolidação dos "ensembles" brasileiros.

Chico Pelúcio

Grupo Galpão & Galpão Cine Horto

Dedicado aos meus filhos, Maksim e Aleksej

Do que trata este livro?

Esse Teatro que chamam simplesmente de Grupo, o mais alto e o mais artístico nome correspondente a isso, na arte, seria Ensemble. Criar um Ensemble é extremamente difícil. O mais difícil ainda é preservá-lo. Somente os verdadeiros artistas sabem como é difícil passar por um longo caminho, após ter sido testado por derrotas, vitórias, crises, dúvidas, amor do público, sucessos e permanecer junto. Como é difícil preservar a autoconfiança, a confiança nos colegas e no Teatro para o qual está dedicada a vida inteira! Esse caminho é único! Nós o herdamos de Stanislavski. O Ensemble de grandes atores foi criado por ele no começo do século passado e existe até hoje como uma das mais belas lendas teatrais. Infelizmente, há pouquíssimos exemplos desse tipo de lendas na história de teatro. Uma delas é o Grupo Galpão. O Ensemble é uma família. A maioria dos atores sonha em ter uma família de correligionários na arte, mas a sua vida, geralmente, é a vida de sem-teto solitários [no sentido figurado], que ocasionalmente se reúnem para alguns projetos isolados e depois correm, cada um para um lado, quando o projeto termina. Esse é um problema não apenas do teatro contemporâneo, mas também da sociedade e da família. Ainda bem que há fenômenos únicos como o Galpão, um grupo que serve de exemplo para nós de como se pode e deve viver, amar, trabalhar e criar juntos.

> Meus queridos participantes do Galpão, 30 anos é um período considerável, vocês já não estão tão jovens, mas vocês decidiram tornar-se meus alunos, o que significa que vocês voltaram a ser jovens. Como seu professor, direi que a sua idade é perfeita, está plena de bom gosto e de

energia, assim como um bom vinho. Não tentem parecer mais jovens, não há nada pior e mais vulgar do que uma mulher idosa querer parecer uma moça. Não se esqueçam de que vocês já têm 30 anos e está na hora de pensar sobre a nova geração. O Ensemble pode permanecer vivo apenas quando é capaz de gerar uma nova vida. Vocês irão construir sua nova Casa, seu novo teatro e isso é perfeito! Mas a festa nessa nova casa sem as vozes dos jovens, sem novas ideias, novos laboratórios e novos projetos irá parecer com uma mudança para uma casa de repouso. Isso será terrível! Não cometam o erro dos outros Ensembles. Desejo a vocês que a sua família artística cresça a cada ano, apenas assim seu Ensemble permanecerá jovem para sempre.

Jurij Alschitz
2011

Início

Observando o voo dos pássaros

Observo uma revoada de pássaros. Nem todos são capazes de voar em grupo. O voo de um único pássaro é belíssimo, mas o de uma revoada é mágico. O movimento sincronizado de cem elementos me encanta com a magia da sua harmonia e dos seus laços invisíveis. Ninguém os adestra, ninguém os guia. Fazem tudo sozinhos – instintivamente. Talvez, com tão perfeito entendimento é que deveriam se comunicar tanto as pessoas sobre a Terra quanto os atores sobre o palco. Mas isso não acontece conosco. Será que um dia sabíamos como fazer isso e hoje já não sabemos mais?

Não há muito tempo, cheguei à conclusão de que uma das lições mais úteis para quem estuda os segredos da arte se aprende observando o trabalho das abelhas e das formigas. Procure imergir com um microscópio na fascinante agitação dos micróbios que seguem leis por nós desconhecidas. E, próximo à margem, o movimento de um cardume de peixes assustados pela sua presença... O que pode existir de mais interessante e instrutivo? Talvez aqui se oculte o segredo do livre sopro da vida. Eu estou convencido de que uma companhia é a forma mais alta de união entre seres vivos. A magia de um grupo que se move como uma unidade pode transmitir tudo: energia, emotividade, atmosfera, mas pode também revelar – e isto é o mais importante – um sentido mais alto da existência, escondido e secreto. Ora se revela por um instante, ora desaparece novamente. É jogar um divertido esconde-esconde. De qualquer modo, tal sensação consegue sempre escapar, e nós não nos rendemos à ideia de perdê-la de vista nem mesmo por pouco tempo.

Frequentemente falamos da harmonia, do entendimento, como um porto, como uma terra prometida que almejamos e sonhamos. Mas não há terra prometida alguma para quem deixa de procurar. É uma miragem que se mostra para desaparecer em seguida. E a harmonia é somente um instante, uma longa viagem de só um segundo. É como a felicidade humana que lampeja e logo depois desaparece. Por isso não faz sentido segurá-la, existe por um átimo somente: *sej-cas-t'e* = *scast'e*[1]. Não importa quanto dura esse átimo no tempo real (séculos, anos ou dias), porque num tempo metafísico ele ganha vida num só instante. E é justamente nesse instante que reside a essencial beleza da harmonia; quanto mais mágica, mais difícil é agarrá-la. Instantânea beleza. Beleza do instante. Não se trata, por certo, da beleza no sentido comum da palavra, aquela beleza que podemos tocar, comprar, vender ou fazê-la nossa. Podemos tão somente ser atingidos por ela, como por um raio, sem, porém, poder capturá-la, porque ela ao mesmo tempo existe e deixa de existir. Mostra-se como uma aparição divina: trata-se verdadeiramente de outro tipo de beleza. Na arte existem pintores que criam para os séculos, produzem obras perenes, e outros que criam para os instantes. Esses são poucos. São conhecidos somente no círculo restrito daqueles que assistiram às aparições da beleza instantânea. A partir da minha experiência como diretor posso dizer que só agora entendi, depois de muitos anos de experiência, que a arte do teatro é uma arte tecida de instantes de beleza. Há a arte do monólogo, a arte do diálogo, a arte de estruturar a composição cênica, e há, ainda, a arte de criar instantes. Já de início eu sabia que essa era a qualidade mais refinada de uma direção, mas só agora sou plenamente consciente disso. O instante é a arte do invisível, do único e do inexistente. Não se pode capturá-lo, não se pode transmiti-lo, até mesmo analisá-lo é impossível. Pode-se apenas estremecer, surpreendido, como se atingido por uma pontada no coração. Um desses instantes mágicos é representado, na arte teatral, justamente pelo instante da companhia. Para mim a companhia é uma aparição que lampeja e em seguida desaparece. No instante da companhia eu participo da magia do teatro. Eis que ela aparece! E, então, já não existe mais. Essa é a beleza.

A respeito da companhia, contam-se lendas, como se fosse um milagre. Fala-se da vida de antigas companhias como da vida de pessoas ilustres, porque também a vida delas é de um instante. É assim, verdadeiramente: as companhias nascem, vivem e morrem, exatamente como as pessoas geniais. É necessário conhecer, sobretudo, a vida e as suas leis de subsistência, se quisermos estudar a arte do Teatro. As pessoas, as personalidades, as individualidades, os atores que representam partes indissolúveis desse conceito artístico único. O que ou quem une e divide as pessoas? O que ou quem as impele a sonhar a criação de uma companhia, e por que chegam frequentemente a destruí-las com as próprias mãos? Essas perguntas, ligadas à pratica e ao ensino teatral, sempre foram importantes para o desenvolvimento do teatro; não se pode abrir mão delas, nem hoje, nem amanhã.

A ideia de uma obra comunitária dominou o teatro desde os tempos antigos. E não só o teatro: muitos escritores, artistas, músicos se uniam em grupos, círculos, sociedades. Pensavam que isso fosse o melhor a ser feito. Haviam compreendido que, quando se busca junto, encontra-se mais velozmente aquilo que se deseja. E, então, o tempo de ajuntar pedras foi substituído pelo tempo de espalhá-las. Despertou-se o instinto de autodestruição. Grande parte dos teatros propagou uma tendência negativa e destruidora – a ideia de que a "*companhia*" seria um símbolo de velharia empoeirada, que cheiraria a naftalina e que deveria provocar um sentimento de ironia. O princípio da "*destruição*", próprio das vanguardas, sem dúvida provocou no teatro da Europa ocidental aberturas extraordinárias; mas o paradoxo que se criou consiste no fato de que os melhores resultados foram obtidos onde a "companhia dos destruidores" praticava a destruição. O princípio agregativo produziu, também nesse caso, os melhores frutos. Os destruidores, no entanto, englobando tudo na destruição, confirmaram sempre o mesmo destino: destruir-se com as próprias mãos. Esse tipo de teatro foi atingido pelo *haraquiri*,[2] ainda que lhes restasse algo por que viver; e hoje a energia de tal destruição encontra o próprio escape no palco, mas já parece ridículo. Ou melhor, triste. São tantas as coisas que já destruímos, seja na vida da arte, seja na arte da vida. Agora a sociedade está mudando, chegou novamente o tempo de "*ajuntar as pedras*", devemos viver juntos, não há outro caminho. Também o teatro está se transformando. Não é nem mesmo possível imaginá-lo fora dos princípios de uma companhia teatral. Quem não o compreende hoje amanhã ficará para trás. Está tudo escrito em Tchekhov. Vocês se lembram de *A gaivota*? "Homens, leões, águias e perdizes, cervos de grandes chifres, gansos, aranhas, peixes silenciosos que habitavam as águas, estrelas do mar e criaturas que os olhos não eram capazes de ver – em suma, todas as vidas, todas as vidas, todas as vidas, depois de concluírem seu triste ciclo, se extinguiram..."[3]

---

[1] A palavra *felicidade* (*scast'e*) contém *cas* (*momento*)

Quem quer que tenha relação com o teatro, independentemente do seu papel (preparar, montar espetáculos, interpretar, cuidar da formação dos estudantes ou analisar os processos que acontecem no teatro como estudioso ou crítico de teatro), creio que esteja começando, sem dúvida, a refletir sobre a definição de "*companhia*". Anteriormente eu disse: "*Hoje cheguei à conclusão de que a companhia é um instante*"; mas não creio que exista um único conceito de companhia, definitivo. Ele muda e se desenvolve com base no tempo, na evolução da civilização, na ideia de ecúmeno e de essência da personalidade humana. E isso me parece muito instrutivo e interessante. O conceito que exprime a essência da companhia, e também a definição do espaço no qual atuam as relações no interior de uma companhia, é imenso e inclui a interação de cada pequeno átomo semelhante aos movimentos das estrelas dispersas pelo universo; assim era concebido em épocas antigas. Por isso, ao começar a falar da companhia teatral, parece-me necessário esclarecer primeiramente a distinção entre *companhia de arte, companhia de teatro e companhia de atores*. À primeira vista parecem conceitos afins e ligados entre si, mas, na realidade, diferenciam-se uns dos outros de modo significativo.

Imaginemos uma companhia sob a forma de pirâmide com a ponta para cima; é na base que reside o conceito de *companhia de arte*: ela é o espaço, o ambiente em que o artista nasce, vive e cria. Cada artista possui um âmbito próprio, um microcosmo próprio da sua vida criativa. É tudo aquilo que determina a direção do seu processo criativo. A *companhia de arte* são as pessoas com as quais você percorre uma estrada comum, com as quais você encontrou consonância de visões filosóficas, de estilo de raciocínio, de estética dos princípios artísticos: os professores, os artistas, os compositores, os escritores amados, os pensadores, etc. No meu caso, Dostoievski, Magritte, Tchekhov, Platão, Fellini, Shostakovitch, Pirandello e pelo menos outra dezena de pessoas são todos autores com os quais compartilho a mesma esfera artística. É esse o terreno do qual me nutro constantemente e graças ao qual vivo e crio como artista. Se eles não existissem, eu também não existiria. Eu não enceno, por exemplo, uma comedia de Sheridan, e não recorro à música de Chopin, não porque sejam autores ruins, mas porque temos "grupos sanguíneos" diferentes. As rolinhas não voam junto das pombas. Ambas são aves esplêndidas, mas pertencem a bandos diferentes. Ambas compartilham a terra, o céu, a sensação do voo, mas concebem tudo isso de modo distinto. O conceito de amor de Schiller certamente não é igual àquele de Dostoievski. Deve-se considerar que os roteiristas, os diretores, os compositores, os coreógrafos, os artistas, os atores com quem vocês encenam não vivem necessariamente o mesmo mundo de vocês, ou, em outras palavras, não fazem parte do círculo da "*sua*" companhia de arte. Estou convencido de que esta é a questão fundamental, a mais importante para um artista: compreender qual é a fonte da qual se nutre, em qual atmosfera vive e sobre qual terreno artístico floresce a sua obra.

---

[2] Suicídio ritual que integra o código de honra dos samurais japoneses.

[3] TCHEKHOV, Anton. *A gaivota*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p.20 (N.d.t)

A companhia de teatro

Fazem parte desse conceito todos os encarregados de teatro, dos camareiros aos montadores de cenário até os diretores, os dramaturgos, os maquiadores, a administração, etc. De todos eles depende não só o sucesso do espetáculo, mas também a vida de todo o teatro, e até mesmo as ideias criativas que determinam a sua existência. É só uma impressão a de que as pessoas responsáveis pela limpeza do palco não tenha alguma relação com os ensaios. No teatro uma coisa se transmite através de outra, difunde-se sempre como um eco; tudo se soma: humores, ideias e, sobretudo, energia. A energia de todas as pessoas que trabalham sob o mesmo teto se concentra na energia

única da companhia de teatro. Pode-se dizer que o espetáculo é a somatória das energias de todo o teatro, porque o marceneiro e o carpinteiro, o maquiador, o figurinista e os atores concentram no espetáculo parte da própria energia. Quando K. Stanislavski escrevia que o teatro começa do cabide, queria dizer exatamente isso. Não se pode preparar um bom espetáculo se não há concórdia entre os administradores ou os técnicos. Ao contrário, o trabalho de cena funciona bem melhor se cada ator percebe que toda a coletividade do teatro ama e apoia a ele e ao seu espetáculo. Isso vocês sabem.

As primeiras duas definições são bem simples. Mas, quando começamos a falar da companhia de atores, e é exatamente dessa companhia que se ocupa este livro, encontramos, então, à medida que nos aproximamos do vértice da nossa pirâmide abstrata, uma dezena de formulações diferentes. De nossa parte seria incorreto contestar ou ridicularizar as definições arcaicas ou superadas. A cada fase do desenvolvimento do teatro correspondeu uma visão diferente da companhia, ligada justamente à visão de mundo dos nossos predecessores, à fé dos nossos mestres (somos gratos a eles por tudo!) e aos princípios daquele teatro do qual todos nós dependemos. Hoje em dia esse conceito ainda está mudando diante de nossos olhos e está adquirindo um novo significado. E me parece que não seja mais suficiente conceber a companhia de atores unicamente como a capacidade de refletir juntos, de acreditar na mesma coisa, de compreender uns aos outros e de utilizar uma metodologia de trabalho e uma técnica única – como fazíamos nos tempos de escola. O mundo mudou. O Teatro mudou. Tornou-se de tal maneira complexo e diversificado, de tal forma poliédrico, multilíngue e multiforme que, para definir o conceito de companhia, é necessário, primeiramente, empenhar-se para procurar e encontrar um consenso entre as diversas crenças, os conceitos e as escolas teatrais. Hoje é necessário conseguir conciliar o que ontem parecia inconciliável e até mesmo hostil. Acolher essa demanda do teatro contemporâneo não é tão fácil e por isso demanda dos atores, dos diretores e dos professores uma atenção especial e um trabalho meticuloso.

Na escola aprendemos que o conceito de companhia de atores implica *um dado objetivo, razão pela qual ela nasceu, é capaz de fazer conviver os seus elementos e é capaz de mover-se em direção a esse objetivo.* Hoje essa concepção me parece não somente errada quanto bastante superficial e insuficiente. Uma companhia certamente não é um escopo, um método, pessoas, atores, é uma coexistência, ou seja, o momento, o instante em que tudo

aquilo que forma uma companhia, todos os seus componentes se fundem em uma unidade exclusiva. A harmonia não é considerada como quietude e silêncio, mas sim como um trovão e um raio provocados por muitos gestos diversos. É uma reação em cadeia instantânea, depois da qual acontece uma explosão artística que conduz à mudança na qualidade do ambiente e no nascimento de uma nova estrutura. Os japoneses denominam isso *satori*; os judeus, *ashir*! Assim se originou o nosso universo – em um instante, seguido de uma potente explosão. Milhões de anos de tensão e, enfim, uma distensão de uma potência colossal. E é exatamente na direção de um evento igualmente explosivo que se movem os atores por um tempo muito longo. Mas para eles é imperceptível. Talvez tudo comece na infância, através do processo de instrução e formação, até os ensaios e, depois, o espetáculo. É possível preparar-se para o evento-companhia por anos, mas ele vive só um instante e, em seguida, desaparece para sempre. Uma companhia é sempre um milagre. É uma manifestação da arte que aparece diante de nós como um sinal daquela harmonia divina que cada homem e cada artista aspiram.

Primeiro Capítulo

As companhias que não existem mais

As raízes

Formar o indivíduo, as suas relações com os outros e com o Estado é considerado, da antiga Grécia aos dias de hoje, uma das tarefas mais importantes. Pertencia à cultura antiga o mito da unidade entre humanidade, deuses e universo. Quando perguntaram a Sócrates de onde vinha, ele respondeu: do Universo. O mundo animal e vegetal, o mundo interior do homem e a sua alma se permeavam como algo completo e indivisível, imerso numa condição de harmonia. A violação da suprema harmonia divina era considerada pelos homens a causa principal de todos os cataclismos que aconteciam no mundo visível. As desgraças de caráter pessoal eram interpretadas como um castigo enviado pelos deuses ao homem por não ter respeitado os princípios da harmonia, seja no trabalho, seja no amor ou em qualquer outra esfera do seu agir (desde a alimentação até o cuidado dos filhos). Dedicar-se a alcançar a harmonia era considerado o único meio capaz de impedir a desordem no mundo e na alma do homem e de restabelecer um vínculo com o Cosmo que, por sua vez, deveria reconciliar o homem consigo mesmo.

Os homens desejavam estar juntos, fundirem-se num único movimento. Eles explicavam essa sede de unidade com o fato de que essa seria a essência primigênia da natureza humana. E recordavam a antiga lenda segundo a qual, uma vez, o homem era uma criatura com dois sexos, até o dia em que os deuses o puniram dividindo-o em duas partes. A sede e o desejo de plenitude eram entendidos como a mais alta manifestação do amor pela harmonia. No *Banquete* de Platão, Aristófanes diz: "... E, antes daquele momento, eu repito, éramos um; mas agora por causa da nossa arrogância o deus nos dividiu e nos dispersou, como os lacedemônios fizeram com os arcádes. E é de se temer que, se não formos corretos em relação aos deuses, sejamos novamente fendidos e tenhamos que vagar sem rumo como certas figuras em baixo-relevo das estrelas, serradas pela metade através do nariz, reduzidos à metade como dados. Eis porque é necessário exortar cada homem a ser respeitoso com os deuses, para evitar essa represália e para alcançar o bem..."[1]

A ideia do teatro antigo está ligada a essa representação de completude. Não por acaso o coro se torna um dos personagens principais das tragédias antigas de Ésquilo, Sófocles e Eurípides. O coro comenta o desenvolvimento da ação transmutando-se numa espécie de *alter ego* do herói mitológico – de *Prometeu*, de *Édipo Rei*, de *Electra*. No teatro antigo é possível chamar de ator-indivíduo (no sentido em que nós o entendemos) somente o Protagonista, isto é, aquele que encena o papel principal, e o Corifeu, o chefe do coro. Se o teatro, por um lado, é a arte da individualidade (e é difícil imaginá-lo sem atores de brilhante e distinta personalidade), por outro é a arte da comunhão, da união, da companhia de personalidade.

A questão de como combinar esses dois postulados ocupou a mente dos homens de teatro de todos os tempos. A história do teatro conheceu não poucas companhias de atores fundadas sob as mais diversas regras: a *Commedia dell'Arte*, na qual os atores, mesmo improvisando livremente, entendiam-se e salvaguardavam o vínculo artístico que os unia; o teatro clássico, em que os personagens secundários eram considerados somente como acompanhamento dos principais e não deveriam emergir do plano de fundo geral; a companhia criada no século XVIII pelo diretor e ator D. Garrick, influenciado pelos estudos teóricos do filósofo iluminista D. Diderot; os experimentos de F.L. Schröder (amigo íntimo de Lessing) no teatro de Hamburgo; as pesquisas de J. W. Goethe sobre a direção; L. Chroneck, que soube encontrar para cada obra interpretada no teatro de Meiningen um estilo cênico único (nos espetáculos de Chroneck atores ilustres começaram a encenar em cenas de massa, pela primeira vez na história do teatro); a companhia de atores intimista nos teatros naturalísticos de A. Antoine na França e de O. Brahm na Alemanha; todos os conhecemos.

Mas eis que chegou o século XX, fundamental para o teatro, no qual surgiram tanto democracias quanto terríveis ditaduras, lutas do indivíduo pela independência e crescente autoconsciência das massas. No início desse século a ideia de companhia estava literalmente no ar, como um reflexo da situação social da Europa. E tudo isso não poderia deixar de irromper-se no teatro europeu. Mas eu diria que o princípio da companhia teatral foi representado, na forma mais plena e mais intensa, na Rússia, pelo prestigioso Teatro de Arte de Moscou. A sua vitória tornou-se famosa em todo o mundo do teatro; nasceram numerosas lendas sobre o seu diretor K. Stanislavski, sobre a constelação de atores e sobre a unicidade da companhia.

A história do Teatro de Arte exige uma atenção especial, não porque represente um exemplo particular. Pelo contrário, pode ser considerada como um modelo típico (muitos teatros, em seguida, percorrerão o mesmo caminho). Estudar a história desse teatro permite compreender os princípios gerais que regulam as relações entre o complexo teatral e o seu líder, a companhia de atores e a individualidade do ator. K. Stanislavski e V. Nemirovitch-Danchenko, que fundavam com o Teatro de Arte de Moscou um modelo de teatro do século XX, tinham entendido que aquela nova realidade poderia dizer-se verdadeiramente "*artística*" somente se tivessem mudado tudo – da dramaturgia à arte da interpretação, da direção à administração, da criação de uma companhia teatral única à educação de um público próprio. Todo o organismo teatral deveria fundir-se em um sistema único. Estava fundada a base da pirâmide – a companhia de arte (Tchekhov, Gorki) –, formada a companhia de teatro, adestrada a companhia de atores.

---

[1] PLATONE. *Simpósio XVI*, in Id., *Opere Complete, 3*. Bari: Laterza, 1998. P. 169.

Eu diria que são poucos os diretores, na história do teatro, que conseguiram fundar uma companhia com um grupo de atores assim tão "*heterogêneos*". Os atores do Teatro de Arte frequentaram diferentes escolas, tinham experiências profissionais distintas e sabiam colocá-las em prática, cada um a seu modo. "Era necessário soldar, fundir junto, reduzir ao mesmo denominador todos os membros da companhia, jovens e velhos, amadores e profissionais, inexperientes e especialistas, talentosos e desprovidos de talento, desgastados e ainda intactos"[2]. Mas *soldar* as pessoas e, ainda mais, os artistas, não é simples. Nas primeiras representações K. Stanislavski compunha aos poucos, antes que começassem os ensaios, e registrava cuidadosamente toda a vida dos atores sobre o palco. No plano da direção, além de indicações precisas sobre como interpretar esse ou aquele papel, indicava com qual voz deveria falar o intérprete, como deveria mover-se e se deslocar de um lugar para o outro. Hoje isso parece sacrílego, mesmo que ainda se encontrem alguns diretores que acreditam na aceitabilidade

---

[2] STANISLAVSKI, K. *La mia vita nell' arte.* Traduzione italiana di M. Borsellino Di Lorenzo. Torino: Einaudi, 1963. p. 241.

de tal trabalho. Naqueles anos o Teatro de Arte de Moscou se dirigia essencialmente sob a indiscutível autoridade artística de K. Stanislavski, semelhante a uma ditadura que requeria determinados sacrifícios. Para fundar e cultivar a companhia de atores, K. Stanislavski deveria mostrar-se rigorosamente exigente não só com os outros, mas também consigo mesmo. Nasceram lendas horripilantes sobre o despotismo de direção de K. Stanislavski. Mas, diante do espetáculo, tudo mudava radicalmente: a crítica e o público celebravam sempre a riqueza e a variedade de individualidades, a perfeita harmonia de todos os elementos do espetáculo e, de modo particular, da companhia dos atores. Mas uma ditadura como essa não poderia continuar por muito tempo e, como acontece frequentemente, a severa disciplina começou a transpor as fronteiras da crueldade. Muitos não resistiram e abandonaram o teatro, tantos atores extraordinários interromperam suas carreiras. Foram embora realmente os mais brilhantes e talentosos? Obviamente, sim. Para eles foi realmente difícil. Aos mais talentosos e fortes coube o destino de se tornarem líderes de outras companhias. Mas, com seus novos grupos, adotaram, por sua vez, os mesmos modelos cruéis para exigir uma unidade "*artística*". Tendo partido esse ou aquele componente, a companhia do Teatro de Arte tornou-se outra, emergiram novas relações, e, portanto, o trabalho de formação da companhia do Teatro de Arte nunca se interrompeu.

Cada sucesso ou fracasso do Teatro de Arte serviu para instruir a sua companhia. Atores e diretores reconheceram sinceramente a vantagem de ver emergir a unidade artística durante os espetáculos e utilizaram esse princípio do movimento coletivo também durante os ensaios. Essa foi a confirmação mais importante da potência do método agregativo: grande produtividade, riqueza artística, capacidade de unir os atores – desde o estado inicial do trabalho – em uma única completude artística. O método agregativo dos ensaios, inaugurado pelo Teatro de Arte, tornou-se um dos métodos mais concretos do teatro russo.

Além da nova metodologia para os ensaios e da nova estética do teatro, gerada pela interpretação de individualidades eminentes, o experimento do Teatro de Arte decretou uma nova ética teatral: a ética da unidade, da beleza e da integridade artística. Com a experiência adquirida na criação da companhia, K. Stanislavski foi o primeiro (e não por acaso) a atentar e a formular os princípios da ética do ator e do diretor. Escreveu: "Se durante o primeiro ano o grupo de vocês for formado por cinco ou seis pessoas que compartilham o mesmo objetivo, dediquem-se de todo coração e se liguem ideologicamente e de maneira indissolúvel, alegrem-se e saibam que já estão na metade da obra"[3]. Mas se por um lado sabe-se que é possível cultivar um talento verdadeiro "somente numa atmosfera ágil, simples e tranquila [...] em que se desenvolva uma atividade autônoma"[4], percebe-se também que "a força do ator, a sua capacidade de elevar-se às alturas dos grandes pensamentos e sentimentos é um resultado da sua boa educação. A boa educação, assim como a autodisciplina, [...] tem a mesma importância como elemento criativo que amor tem para a arte"[5]. Algum tempo se passou até que K. Stanislavski aprendesse a confiar nos atores e começasse a perceber que era necessário reuni-los sob a ideia de um alto valor estético e que era necessário cultivá-los não somente como intérpretes, mas também como pensadores que professam os mesmos princípios artísticos. Mas, repito, antes de

---

[3] STANISLAVSKI, K. *Il lavoro dell' attore su se stesso*, a cura di G. Gerrieri. Bari: Laterza, 1996. p. 503.

[4] STANISLAVSKI, K. *L'attore creativo*, a cura di F. Cruciani e C. Falletti. Firenze: La casa Usher, 1989. p. 71.

[5] Ibidem. p. 57.

chegar a esse resultado, K. Stanislavski e a sua companhia teatral percorreram o difícil caminho da ditadura. Pessoalmente eu não concordo com o fato de que essa seja a única estrada que se possa percorrer. Na juventude eu também a pratiquei por algum tempo, mas sempre me permaneceu a impressão de um quê embaraçoso. Hoje acredito que o sentimento de liberdade e de unidade deva fundamentar a criação de um teatro.

O percurso que parte do ponto "*ditadura*" foi percorrido por numerosos diretores na Rússia e na Europa: uma companhia de atores, via de regra, se formava "*do alto*" devido a pesadas pressões do seu líder. Uma única individualidade de destaque dominava a iniciativa dos demais. O caminho em direção à democracia frequentemente passava pela repressão. E cada vez mais foram levantadas perguntas que intimidaram quem estuda e aprecia a história do teatro: um objetivo, mesmo o mais sublime, vale um sacrifício sequer? Quais são os limites do preço que é necessário pagar pela liberdade? Pode a coletividade da companhia sufocar uma única pessoa que não esteja perfeitamente integrada? Essas perguntas são ainda hoje de difícil solução, mesmo no século XXI. E, apesar disso, a própria ideia de companhia permaneceu viva por todo o século XX, desenvolveu-se e se fortificou na mentalidade teatral. Foi fruto do desenvolvimento de todo o teatro europeu, uma realidade estética que nasceu concreta e que foi vivida e sofrida por todos os seus componentes mais significativos. Nas mais diversas fases do teatro do século XX, as personalidades teatrais de destaque perceberam que fundar uma companhia maleável, rica em seu interior, profissionalmente preparada e capaz de representar uma solução expressiva de certa complexidade, não é tarefa simples. Mas, entre perceber essa realidade e concretizá-la, há um abismo, aquele que sempre se abre entre o sonho e a realidade.

Parece-me importante notar que, com a chegada do século XX, o conceito de companhia transformou-se radicalmente, mesmo porque se formou, de maneira muito rápida, um novo modo, social e filosófico, de ver o papel do indivíduo – membro essencial e construtivo de uma coletividade. Naquele século não era possível falar de uma companhia sem considerar o papel crescente de cada um de seus atores, de cada individualidade. Não era possível definir a essência da companhia, da sua vida e da sua arte, sem resolver o complexo problema da relação entre o valor artístico da companhia e aquele do indivíduo. Então se apresentou esse novo problema que era necessário resolver.

Sobre o rastro de K. Stanislavski, segundo o qual não é possível falar de espetáculo excepcional se não há uma companhia de atores, diretores ilustres do século passado procuraram resolver a questão por meio das mais variadas teorias e de práticas muito interessantes.

Por exemplo, a companhia de teatro vista por Antonin Artaud é algo que não se prende a uma definição, é mutável, está em constante transformação e se sujeita completamente à vontade do diretor. São colocados em dúvida não somente os aspectos do mundo sensível, mas também do mundo interior do homem. Antonin Artaud desconfia da manifestação de humanidade e propõe eliminar o conteúdo psicológico do ator. É justamente a personalidade do homem a degradar, segundo Artaud, o significado do teatro como tal, para distanciá-lo da sua missão principal. A personalidade do ator, segundo a definição de Artaud, deve transformar-se em um tipo de sinal: harmonia de sinais – e não de pessoas.

Admitido o postulado de K. Stanislavski, segundo o qual a interpretação de um só ator provoca um enorme efeito sobre a interpretação de toda a companhia, Bertolt Brecht delineia um princípio teórico e uma técnica de preparação da companhia

absolutamente inovadores. O seu teatro épico estabelece novas relações entre companhia e individualidade. "O ambiente social [...] deveria constituir objeto de atenção em si e por si mesmo"[6]. Era presumível que a coletividade se tornasse o personagem principal das suas obras, ainda que no início elas fossem compostas de uma única pessoa.

O teatro brechtiano considera que, no século XX, se deve conceber a humanidade como massa, no interior da qual é praticamente impossível distinguir cada componente individualmente (a lógica do desenvolvimento histórico tornou o indivíduo muito insignificante, efêmero e incapaz de tomar decisões neste mundo). O homem se transforma em uma espécie de produto social da época em que vive. Qualquer que seja a individualidade, ela pode ser facilmente decomposta nas suas distintas funções sociais, o que a faz acessível à compreensão. Desse modo o homem é uma videira que participa do trabalho do complexo mecanismo social. Se uma única pessoa deixa de ser o centro emocional do espetáculo, cria-se um vazio. Para preenchê-lo Bertolt Brecht leva ao palco "os coros, por meio dos quais o espectador é instruído a respeito de circunstâncias de um fato desconhecidas dele"[7]. O teatro de Brecht não deposita confiança alguma no homem e o avalia por meio da opinião pública, evidenciando constantemente como o homem, na realidade, considera que é aquilo que os outros pensam dele.

O portador da verdade objetiva torna-se, na estética de Brecht, a coletividade. Para o dramaturgo a humanidade é um *Nós*, e não um *Eu*. A individualidade é indiferente: não participa das escolhas. Desse modo, nas relações entre companhia e individualidade, o papel de apoio no teatro de Brecht é desempenhado

---

[6] BRECHT, B. *Scritti Teatrali*. Traduzione italiana di Castellani e altri. Torino: Einaudi, 2011. p. 63.

[7] Ibidem. p. 64.

pela companhia. O herói é um tipo e não uma individualidade. Deve ser considerado e julgado como elemento de um coro que o fez à própria imagem e semelhança. Do que foi dito até aqui, podemos chegar à conclusão de que a companhia é, para Bertolt Brecht, antes de tudo, um sistema de sinais sociais.

Não inferior, mas crucial foi a importância da questão "*companhia*" na obra de Jerzy Grotowski. No artigo *Por um teatro pobre* (1965), Jerzy Grotowski enfatiza a sintonia, considerando que a interpretação de uma companhia de atores recorda de modo particular a exibição de uma orquestra sinfônica que executa uma ópera. Para ele, o espetáculo é a soma dos personagens interpretados por todos os componentes. Jerzy Grotowski construía a companhia de cada espetáculo com a mesma meticulosidade que seria necessária para uma ópera.

Quem prestou maior atenção às problemáticas relativas à criação de uma companhia teatral foi Peter Brook. Para esse

diretor, a essência do teatro se encerra, antes de tudo, na qualidade do trabalho da companhia de atores e nas relações que se instauram no grupo com o qual ele apresenta esse ou aquele espetáculo. "Fascinavam-me as formas, as suas inter-relações no fluxo do movimento, os esquemas das cenas de massa, a ruptura dos rígidos alinhamentos de pessoas até a dissolução de uma formação em outra"[8], afirma Peter Brook. Se o teatro é o lugar onde se vivificam as ideias filosóficas mais abstratas, então a tarefa de um diretor consiste em guiar o processo do trabalho e em manter naturais e vivas as relações entre os atores. O objetivo de Peter Brook é criar nos seus espetáculos tais laços entre os personagens de forma que possam recordar um fenômeno vivo, o fluxo da vida que corre diante dos olhos dos espectadores. Para Peter Brook, a companhia ideal é aquela em que os atores se entendem uns com os outros sem necessidade de palavras, intuitivamente. Ele define como altíssimo nível de maestria de direção a habilidade de "conduzir os atores ao ponto em que, se um ator faz algo de inesperado, mas verdadeiro, o outro possa acolher a novidade e responder no mesmo nível"[9]. Nesse caso "a experiência coletiva"[10] se transmuta em "criação coletiva"[11].

A partir do fim dos anos 1960, início dos anos 1970, surgiu sobre as ondas das transformações que aconteciam na Europa toda uma plêiade de novos atores, uma geração de românticos do teatro que se apropriavam do mundo circunstante de modo diferente, como Zbigniew Cybulski na Polônia, Gérard Philipe na

---

[8] BROOK, P. *I fili del tempo*. Traduzione italiana di I. Imperiali. Milano: Feltrinelli, 2001. p. 47.

[9] BROOK, P. *Il teatro e il suo spazio*. Traduzione italiana di R. Petrillo. Milano: Feltrinelli, 1972. p. 138.

[10] Ibidem. p. 129.

[11] Ibidem. p. 164.

França, Carmelo Bene na Itália, Oleg Efremov na Rússia. Assim a percepção romântica do mundo se entrelaçava estritamente com a sinceridade das declarações e com a naturalidade da vida dos intérpretes sobre o palco; esse tipo de ator começou a ser chamado de "*subjetivo*". As novas leis da vida sobre o palco sofreram um processo de consolidação comum a diversos países. Naquele mesmo período, nos escritos teóricos de Jerzy Grotowski surgiu o termo "*ator desnudo*". Também Peter Brook procurava intensamente um novo tipo de ator. Uma geração inteira de extraordinários atores, de forte personalidade artística, de um modo aberto de interpretar e de posturas políticas mordazes, passou a se unir em companhias, a montar espetáculos e a abrir teatros. Os atores concebiam o teatro como uma comunidade de pessoas que professavam as mesmas ideias, que procuravam juntas uma resposta aos árduos problemas da contemporaneidade. Foi clamoroso o sucesso das companhias de atores que compartilhavam uma mesma opinião a respeito do trabalho do ator e da missão do teatro, que interpretavam os pensamentos e os sentimentos da sua geração. Infelizmente, por volta do final do século, o tempo começou a nivelar a sua personalidade artística e humana de maneira irrefreável. O tipo de ator subjetivo desapareceu para sempre dos palcos. Desapareceram os atores-personalidade em quem os espectadores deveriam confiar.

Os anos 1980 levaram a termo essas mudanças. Apagaram-se os debates entre os representantes das diversas escolas teatrais. Diferentes espetáculos de teatro começaram a assemelhar-se uns aos outros como gêmeos siameses. Parecia que nesses anos não havia mais heróis, e que eles não eram mais necessários. O público ia ao teatro para se divertir. E os teatros lhes ofereciam uma sopa rala e sem gosto, e muitas vezes ridícula. Nesse período fragmentaram-se célebres teatros. Verificaram-se peregrinações ininterruptas de atores. Esses faziam, por breves

períodos (sem nenhuma dedicação a si mesmos ou à arte), espetáculos, cinema, televisão, rádio, dublagem de filmes. Trabalhavam com vários diretores, tanto que não era possível falar de descuido em relação ao estilo, à maneira de interpretar ou à escola. Atores de capacidades e de visões diferentes se uniam com facilidade, e com tamanha facilidade se separavam, e isso deixou uma cicatriz indelével no resultado do seu trabalho: os espectadores teatrais. Esta é uma famosa imagem no *A gaivota* de Tchekhov: "Receoso de que a vida irrompa em vocês, o pai da matéria eterna, o diabo, promove um fluxo incessante de átomos, [...] e vocês são continuamente transformadas."[12]. É assim. É uma espécie de consequência, uma pergunta perigosa: uma companhia de atores é realmente útil ao teatro?

Naquele momento parecia que somente o diretor – a personalidade artística forte do teatro – pudesse unir os atores; o diretor, com a sua visão de mundo e a sua fé estética, capaz de fundar e conduzir o grupo de atores com mãos firmes em direção à harmonia da companhia. Os diretores estavam consolidando sua posição. A individualidade desse ou daquele diretor determinava a fisionomia das nascentes companhias teatrais. Os componentes dos grupos teatrais mudavam frequentemente, as companhias de atores se desfaziam com facilidade assim que mudava o diretor. Nesses teatros "*de diretor*" os atores haviam se tornado simples componentes do espetáculo, segundo o critério da cenografia, da música, dos equipamentos. Assim que desaparecia o princípio unificador do diretor, o teatro se desagregava em atores individuais, desacompanhados e destacados uns dos outros.

No final dos anos 1980 surgiu um novo tipo de diretor "*livre*", sem nenhum desejo de construir uma casa comum, de

---

[12] TCHEKHOV, Anton. *A gaivota*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p.21-22. (N.d.t)

colocar-se à frente de uma companhia teatral, de assumir para si a responsabilidade da sua formação. Houve ainda diretores itinerantes, que assinaram breves contratos com os teatros. A imagem do teatro como família ou casa comum desapareceu gradualmente no interior da atmosfera de mercantilização do teatro que se respirava em toda a Europa. Eu gosto do emblema do teatro nacional francês – colmeia com abelhas. É símbolo extraordinário de organização teatral: para qualquer lugar que voem os seus atores, onde quer que recolham o "*pólen*", eles sempre o trazem para a própria casa. Naqueles anos, porém, me parecia que esse símbolo tivesse o significado oposto: do seu teatro, da sua casa subtraíam o "*mel*" e se espalhavam nas mais diversas direções com aquilo que tinham conseguido apanhar e levar embora consigo. Conceitos como poeticidade, romantismo, efervescência criativa, ritual, dedicação à arte começaram a desaparecer precipitadamente não só da prática dos ensaios, mas também do vocabulário teatral.

A partir do início dos anos 1990 pode-se encontrar em todo o mundo somente um punhado de autênticas companhias teatrais. A mentalidade difusa do comércio, depois de ter acertado um duro golpe no teatro, chegou a um nível verdadeiramente dramático. O fluxo de espetáculos que surgiam preparando uma grande carreira, o baixo nível de muitas montagens que viam os atores transformarem-se em recitadores de papéis e o diretor, em um "*tenente*", pronto para dispô-los com pressa e fúria no palco, levaram a uma queda geral da cultura teatral, da qual K. Stanislavski já havia se preparado para se defender cem anos antes: "Uma atmosfera sã, disciplina e ética não se podem realizar por meio de prescrições, regras, por meio de circulares ou com um rascunho. Não se pode vender, por assim dizer, '*por atacado*', como geralmente se exercem as influências corporativas. Deve ser feito com atenção aos detalhes. Não se trata de uma produção industrial, de massa, mas de trabalho minucioso"[13].

A nova geração de diretores que aportou no teatro nos últimos anos já aprendeu a triturar a obra como uma noz, idealizando soluções de montagem geniais que ressaltam aos olhos como as fotografias sobre papel brilhante. Do processo teatral desapareceu aquilo que uma vez se chamou descoberta, pesquisa. O trabalho de laboratório falta até mesmo no projeto do espetáculo. Antes, a individualidade dos atores era formada a partir dos experimentos, e as novas ideias constituíam as bases da futura companhia. Agora, pode-se contar nos dedos de uma mão os teatros que fundamentam uma pesquisa-estudo. E, frequentemente, é no estimulante âmbito de um estudo que tomam vida as futuras companhias de atores.

A situação atual dos teatros exige a capacidade de construir espetáculos de modo excepcionalmente veloz, de criar uma equipe com um contrato genérico. Se isso não acontece, difunde-se um inverossímil caos em todos os níveis, a começar do conceito de categoria profissional até as relações pessoais, e, por consequência, a qualidade se reduz e o espetáculo tem morte súbita. Muitos diretores compreendem perfeitamente o quão difícil é a situação que se criou, mas não podem fazer nada. Ou, talvez, não queiram. Vão e vêm, e para muitos deles não importa nada daquilo que deixam para trás. Os diretores abandonam o teatro, enquanto os atores estão sempre ali a esperá-los. Mas talvez tenha chegado o momento de parar de esperar. Eu não quero culpar os diretores. Entendo-os bem porque eu mesmo sou um diretor; eu mesmo sou diretor de um grande teatro e sei o quanto é penoso e, muito frequentemente, ingrato, esse trabalho. Um famoso diretor, que passou anos criando uma esplêndida companhia de atores e construindo um novo teatro, disse-me em confidência: agora sou um escravo. Não quero atacar os diretores passados, visto que, por princípio, acredito que o nascimento de uma companhia não seja um problema só do diretor. E nem mesmo somente dos atores ou dos produtores. A questão está no clima teatral, no tempo e no espaço teatrais. Se há uma atmosfera autêntica, criativa, então a companhia pode vir à luz. Se não há, então não existirá nunca nem mesmo uma companhia. O universo teatral é um organismo unitário com problemas conhecidos. O teatro é uma causa comum, e cada um de nós deve trazer a contribuição que puder. Poderíamos dizer que todos nós somos uma só companhia. E todos juntos somos responsáveis pelo seu nascimento, pela sua vida, pela sua morte.

---

[13] STANISLAVSKI, K. *L'attore creativo*, a cura di F. Cruciani e C. Falletti. Firenze: La casa Usher, 1989. p. 160.

Segundo Capítulo

Teatro sem Diretor

O nascimento

Da arte não me interessa tanto o seu produto, mas o processo natural e espontâneo com o qual ela se faz. Quando eu era jovem escutava, encantado, os meus velhos professores que contavam os monólogos improvisados de Mikhail Tchekhov, que do "*nada*" tomavam forma diante dos espectadores. Quando eu era estudante da faculdade de cinema do GITIS[1], preparei uma aula sobre os princípios da arquitetura autogerativa do japonês Tange; agora me impressionam os progressos da inteligência artificial. Assim, ao refletir sobre os princípios e sobre as regras mais diferentes que se subordinam à organização e à construção de uma companhia, de repente entendi que não se pode tratar algo que é vivo como uma invenção tecnológica, ainda que hoje nos refiramos à tecnologia quase como se fosse uma coisa viva. E, na medida em que uma companhia é obviamente um organismo vivo, também o seu nascimento deve ser marcado pelo destino. Como poderia ser de outra forma?

Todos nós sabemos bem que o destino frequentemente pode reunir aquilo que não chegamos nem mesmo a imaginar, que à primeira vista parece irredutível. E, efetivamente, estudando os primeiros passos das companhias, constatei que foi mesmo o destino que uniu pessoas de caráter e opinião muito diferentes, com as quais normalmente nunca teria sido possível conviver, principalmente trabalhar juntas. Tudo aconteceu no momento oportuno: companhias esplêndidas nasceram de pessoas, à primeira vista, inconciliáveis. Mas era o destino que havia unido aquelas pessoas por um período conhecido somente por ele mesmo, e era ele quem rompia em seguida todos os laços e as dispersava em direções diversas. Em *Seis personagens em busca de um autor*, Luigi Pirandello expõe uma das verdades teatrais mais importantes: primeiro nasce a companhia (o espírito) e depois o seu teatro (o corpo). Portanto, depois de muitos anos de experiência, estou pronto para afirmar que uma companhia frequentemente se forma sozinha e muito tempo antes de o teatro criá-la. Para usar uma expressão metafísica: é o fruto que procura ventre.

---

[1] Universidade Russa de Artes Teatrais *(N.d.t.)*

Sei que qualquer profissional pode argumentar o contrário: "Esta sim é uma verdadeira bobagem! Já existe uma realidade teatral com os seus projetos concretos, as audições dos atores, *casting* de todo tipo, concursos, etc. E como se preparariam esses novos concursos? Como deveriam ser? Como se deveria fazer para que as pessoas se abrissem e mostrassem o melhor de si? Qual rosto a nova companhia deveria mostrar no palco? Como manter juntas, sob o mesmo perfil artístico, pessoas que devem trabalhar e cooperar? Vale a pena gastar cinco anos, um ano ou até mesmo um mês, ou é inútil perda de tempo que deixa somente amargura e desencanto?".

Eu procurarei responder todas essas perguntas ou, ao menos, sinalizar as respostas. Mas não serei, entretanto, um materialista chato ou um pragmático. Nem tudo no teatro responde a leis que conhecemos ou que utilizamos. E também as próprias leis, sejamos honestos, há muito não são mais atuais. Quer gostemos, quer não, existe uma magia, uma metafísica do teatro, e não considerá-la significa não apreciar a arte como se deveria. Não há o que discutir. Eu estou convencido de que há muito o teatro não segue as leis da vida comum. O fortuito, o inexplicável desempenham um papel no teatro, que não é de segundo plano. E talvez seja justamente por isso que o amamos. Para mim representa o sal, seja dos ensaios, seja dos espetáculos: sem ele não haveria gosto algum.

É claro, existem muitos métodos para contratar, construir e organizar uma companhia. Cada diretor tem o seu. É fundamental selecionar o caminho que realmente funcione para aquele projeto específico. Tudo depende de qual face, qual imagem o diretor ou o produtor queira para a companhia a fim de que o espetáculo tenha sucesso. Mas é igualmente importante o modo como o diretor considera os princípios nos quais se fundamenta o trabalho artístico com os atores. Há alguns anos eu conversava com alguns colegas suecos a respeito do contrato de atores para um projeto, e, sobretudo, a respeito das funções diretivas e organizativas próprias de um diretor. No final da conversa cheguei inesperadamente a uma conclusão que me surpreendeu e me encheu de alegria. Disse, enquanto me lembrava do meu percurso como diretor: "No início a minha tarefa era organizar a parte visual da vida cênica, investigar os efeitos mais diversos, as maquiagens, etc. – esse é o verdadeiro começo de um jovem diretor. Eu me encontrava no último degrauzinho.

Interessava-me muito a vida da companhia que me circundava. Então começou a me incomodar cada vez mais o problema da autopercepção e da sua representação no palco; organizei uma companhia minha, pretendendo, porém, que nela também outras pessoas encontrassem espaço. Mas essas nem sempre podiam e nem sempre queriam fazê-lo. Todavia já me encontrava no degrauzinho seguinte: a minha vida com uma companhia. Eu havia atingido o nível profissional seguinte, mais difícil, a partir do momento em que eu considerava a direção uma organização da vida interior de cada ator-componente da companhia. Mas, depois de pouco tempo, cheguei à conclusão de que em uma companhia é inútil organizar a própria vida ou a vida de outrem – tanto a interior, quanto a exterior –, por mais que isso possa soar triste para a ambiciosa profissão de um diretor". "Que sentido tem, então, essa profissão?", perguntaram-me os colegas. Respondi: "Criar os pressupostos para dar vida a uma companhia, creio, e depois assistir-lhe, potencializá-la ou ainda somente observá-la e preservá-la como ela é. Ao organizar uma companhia, a missão do diretor e do professor talvez consista exatamente em gerar uma atmosfera especial para o nascimento de novos impulsos, de uma estação propícia para que cresçam sozinhos. Penso que não seja fácil preparar a primavera para o florescer de uma companhia, mas talvez seja aqui que se oculte a essência da profissão de diretor e professor".

Assim dito aos embaraçados suecos, busquei, ao menos por um instante, imaginar qual firmeza servisse a um diretor para resistir à tentação de intervir em algo que nasce e cresce sem a sua participação direta. Com toda sinceridade, não consegui. Eis porque encerrei conversa de modo brusco e fui-me embora, passear pela cidade velha de Estocolmo, para refletir sobre aquilo que eu tinha dito. Inesperadamente percebi que havia chegado novembro – o início do longo inverno escandinavo, tenebroso

e chuvoso. Olhei as negras árvores adormecidas e ali descobri que, a seu modo, elas ainda possuem certa beleza. Basta esperar que despertem novamente – isso eu gostaria de ter dito a todo o universo entristecido ao redor, mas depois me voltou à mente a ideia nada má que havia tido pouco antes – que a companhia nasce também por si só! – e fiquei em silêncio.

Nos últimos anos, quando começo a falar da companhia, declaro logo aos meus alunos: "Em primeiro lugar, uma companhia não se organiza e nem se constrói. Ela surge. Somente podem-se criar as condições para que ela possa surgir. Em segundo lugar, não chega para sempre, definitivamente, mas sim por um instante, e depois não há garantia de que ela reapareça. Cuidar de uma companhia e protegê-la é difícil e extenuante, e, às vezes, até mesmo doloroso". Os estudantes, todos jovens e um pouco mais espertos que os meus colegas suecos, perguntam-me logo: "Então é disso que nos ocuparemos?". Respondo: "Sim, porque é a forma mais alta de teatro. Esse é o teatro em que o Teatro aportará num futuro próximo. Hoje podemos ver somente o seu estado embrionário. Eu e possivelmente também vocês somos testemunhas e partícipes desses raros instantes de vida do Teatro Futuro. Considero que esses são os melhores minutos da minha vida no teatro. Os espetáculos do Teatro Futuro serão outros, serão uma obra capaz de se auto-organizar. Não se trata simplesmente daquele teatro do início do século XX (fundado nas companhias que conhecemos tão bem – apesar de as suas descobertas serem ainda pouco desfrutadas), mas de um teatro que a seu modo lembre a arte (ao menos até que se torne um ato para apresentação, até que apareçam os seus chefes, o diretor ou dirigente). Os espetáculos não serão mais obra de um só mestre, por mais competente e genial que seja. E não se poderá mais chamá-la de obra, absolutamente. Não se pode tratar, por exemplo, um ícone como se trata uma obra. Nesse teatro não mais existirá o autor, mas os autores. Haverá espetáculos generativos, quase fundados sobre princípios das nanotecnologias. Os atores, individualidades únicas, células singulares, estarão sós, sós se unirão e criarão aqueles instantes dos quais surgirá o espetáculo. Nos próximos vinte ou trinta anos a figura do autor do espetáculo, o diretor, com a sua posição de domínio "*sobre*" os outros, será insignificante, desaparecerá. Hoje estão todos um pouco fora de si, todos querem ser o Primeiro, um personagem, uma personalidade especial, original em relação a outro autor, artista, poeta ou diretor. Todos querem se apresentar, inquietam-se em se mostrar, em distinguir-se da multidão. Todos. Mas quando todos são primeiros, não há mais primeiros. Nesse desejo de se tornarem especiais, evidentemente nem todos percebem que se tornam comuns. E já são multidão. E, como toda multidão que se respeite, eles têm a máxima pretensão de serem considerados como autoridades. Quer nos agrade, quer não, é absolutamente essa a nova situação.

Estou certo de que a pirâmide artisticamente fundada sobre a direção logo desabará. Mas quem é então esse diretor? Quem representa? Há muito tempo, alguns atores pediram a um colega que não participava do espetáculo que se sentasse um pouco na sala para lhes observar, de modo que não atrapalhasse o trabalho deles. Esse tipo está sentado ali há mais de cem anos dirigindo a vida dos outros artistas-atores. Digo-lhes essas coisas porque eu mesmo sou um diretor, fui preparado assim, estudei assim, e eu mesmo trabalhei assim, mas em seguida percebi que, se algo acontece "*espontaneamente*" no palco, é sempre melhor do que se fosse preparado por "*quem quer que seja*". Talvez o diretor NÃO seja necessário no teatro? E para Shakespeare? Não, não é. Eram tempos em que cada pessoa era artista, poeta, autor. Cada um! E onde cada um existe não há o ser indispensável! Todos trazem algo e criam juntos – formigas, abelhas, pássaros. Estejam certos de que logo começará o mecanismo oposto: quanto mais os diretores conquistam poder, tanto mais forte se contrai a mola de recuo. O Teatro Futuro é um teatro sem diretores! Os diretores deverão desaparecer! A tarefa deles terminou, o teatro está pronto para um novo nível. O teatro vai, deve ir para frente.

No processo de renovação do teatro é necessário ver não só aquilo que morre, mas também aquilo que nasce. Está morrendo o teatro dos grandes diretores! É triste. Houve diretores extraordinários! Nós os reconhecemos! De agora em diante a nós, ou melhor, a vocês, vai se delineando outro degrauzinho do teatro. No curso do século XXI a maior parte dos atores e dos diretores contemplará uma nova concepção do teatro. Sem tragédia alguma. É simples: uma coisa se extingue, outra tem começo. Talvez tudo isso ainda não esteja claro para vocês, mas é assim. Vocês mesmos já são diferentes. É claro, eu também trato vocês, segundo a tradição, como uma companhia e como individualidades distintas, porque – repito – sou um diretor e pertenço eu mesmo à geração do final dos anos 1960, início dos anos 1970, a flor do teatro da individualidade. Eu mesmo defendi ardentemente os direitos da individualidade na arte. E ainda hoje estou fazendo isso – trato vocês como estrelas individuais. Essa fase, hoje, ainda é necessária no teatro, é necessária na vida de cada artista. Escutar o próprio "*Eu*", fazer o próprio Teatro, é belíssimo! Hoje ainda é assim. Mas logo começará a nova era do teatro, quando todos criarão não por uma ordem do alto, mas todos juntos. É necessário que vocês estejam preparados. Vocês devem saber se unir aos "*seus*" e aos "*outros*", procurar o comum na diversidade, criar o instante da companhia diante dos olhos do público. O tempo dos diretores chegou ao fim!". Essa é a minha resposta aos estudantes.

Não sei, não estou seguro de que todos os meus alunos estejam felizes com as minhas previsões sobre o futuro do teatro. Mas não se trata de previsões. Eu simplesmente amo olhar para frente. É difícil prever qualquer coisa no nosso campo; na

prática, isso realmente não é possível no teatro. Lembro-me de algumas previsões a respeito do teatro, feitas no século XX, e de todas, a duras penas, uma se realizou. Sempre me pareceu que o teatro conheça a si mesmo bem mais a fundo do que podemos supor. Às vezes procuro imaginar como o teatro possa nos considerar – as nossas teorias, todos os nossos livros, as pesquisas científicas, o nosso esforço de ensinar alguma coisa a alguém, as nossas montagens – e penso quanto é irônico o olhar dele sobre nossas tentativas de prever o futuro. Ele nos olha como um gigante poderia olhar os liliputianos. Que seja assim. Entretanto, para mim é difícil resistir à tentação de espiar uma dezena de páginas mais adiante. O presente e principalmente o passado me interessam menos do que o futuro. O futuro e as questões mais estimulantes: como será o Teatro do Futuro? Todas as mudanças que aconteçam na nossa vida real o condicionarão ou ainda nem ao menos se perceberá e continuará na própria estrada, conhecida somente por ele mesmo? E como será o ator, que aspecto terá a companhia de atores? Tudo isso me parece extraordinariamente interessante. E não importa se tudo isso se realizará ou não. O que importa é se perguntar: o que há ali adiante?

Terceiro Capítulo

As faces da Companhia

Garanto a vocês que é possível, ou melhor, que se deve considerar cada companhia como um evento limite, de fronteira: é arte, e não só arte. Uma companhia é algo na fronteira entre o teatro e a vida. A natureza de toda a companhia e de cada ator tem uma significação própria. A natureza de uma companhia se coloca sempre como segundo autor do espetáculo e como seu dono, já que somente ela exercita alguma autoridade sobre os laços particulares que se transformam gradualmente e se intensificam sem pausa durante o espetáculo. As suas leis não-escritas, os seus ritmos particulares, inimitáveis, serão percebidos pelo espectador como arte de direção da montagem e maestria na interpretação, mas isso é uma meia-verdade porque o espectador simplesmente observará a vida da companhia como um ato artístico.

Do mesmo modo, as pessoas observam a vida dos insetos, dos pássaros, de uma revoada ao ar livre. Por trás da sua naturalidade desenvolta, feita de movimentos e de laços, talvez, casuais, esconde-se o impulso criativo proveniente da natureza da própria revoada. Nesse tipo de arte, a paternidade está mais na coletividade do que na pessoa e, de modo algum, está ligada ao nome de um artista célebre. O teatro modela a companhia, assim como a companhia modela o caráter do teatro; e o espetáculo modela a companhia, assim como a companhia modela o espetáculo.

Eu adoro quando diversos tipos de atores sobem nos meus palcos – eslavos, europeus do sul, asiáticos, escandinavos, africanos, etc. Para mim é importante a grande diferença de idade, a polifonia de vozes e a unicidade dos gestos. Em outras palavras, me interessa observar as suas diversas culturas. Sempre toma forma a imagem de uma moderna Babilônia: nos discursos da companhia ressoam uma dezena de línguas, sotaques e dialetos diversos; é o som particular da "*natureza*" do nosso mundo, do nosso planeta. Mas não se trata simplesmente de uma companhia de tipo multiétnico que testemunha a amizade entre os povos, mas, sim, de uma companhia construída sobre uma nova ética e uma nova estética, sobre uma visão particular do mundo e do teatro contemporâneo. É a companhia dos novos cânones democráticos presentes na nossa sociedade e reconstruídos (não de maneira perfeitamente simétrica, mas, principalmente, criativa) sobre o palco. Uma companhia tal como essa reflete metaforicamente o rosto do nosso mundo em transformação.

Esse novo e poliédrico tipo de companhia implica também novas relações entre atores e espectadores. Se antes, no teatro tradicional, o espectador via a companhia de atores de baixo para cima, como um deus distinto e separado da artificial "*quarta parede*", nessa companhia moderna a relação espectador-ator surge diferente. Agora se instaura um contrato entre pares, o espectador sente que está entre os "*seus*". É aqui que se completa a nova ética teatral: o espectador é concebido como parte do espetáculo, e não inferior ou superior a ele. O espectador que encontrou essa companhia se sente diferente – ele se vê em harmonia com ela. Relacionar-se com a companhia como um "*interlocutor*" paritário deixa uma marca na psicologia das relações entre espectadores e atores. A singularidade da companhia se encerraria no processo especial de comunicação entre o palco e o espectador. Da mesma maneira um buquê de flores age sobre uma pessoa: é a composição específica do buquê que determina a natureza particular da relação.

A companhia-jardim

Não se trata simplesmente de uma metáfora poética, pode-se verdadeiramente fundamentar uma companhia na arte de compor os jardins japoneses ou um buquê de flores – a *ikebana*, inspirada em princípios *zen* e geradora de uma filosofia, de uma ética e de uma estética especiais. Por exemplo, na *ikebana* é dada uma atenção particular ao fator tempo. Isso significa que, ao preparar um buquê, deve-se levar em conta o passar do tempo. Para tanto, são reunidos materiais apropriados: todas as flores abertas e folhas secas representam o passado; somente algumas flores abertas ou folhas verdes, o presente; brotos e botões, o futuro. Comparem a arte da composição japonesa com a companhia e vocês terão um princípio fundamental: a companhia deve refletir o movimento do tempo, o alternar-se das gerações, a beleza de todas as fases da vida humana. Antes, via de regra, os teatros das capitais e do interior, ao integrar uma companhia, levavam em conta "*jovens*" e "*velhos*", "*amantes*" ardentes e espertos, "*madames*" e "*jovens heroínas*". Um buquê de flores deve corresponder a uma determinada estação – primavera, verão, outono ou inverno. Mas isso não basta. Cada estação tem sua flor principal e outras secundárias (entre as flores existe uma hierarquia e uma ética precisa, subordinada ao tempo da estação). E isso me parece um aspecto extraordinariamente importante para entender como poderia ser a companhia contemporânea.

Os princípios que regulam a criação da companhia de hoje se diferenciam da contratação tradicional que se fazia (de "*heróis amantes*", de "*ingênuas*", de "*bobos*" e outros papéis fixos semelhantes – típicos do velho teatro), como a arte oriental da jardinagem se diferencia da ocidental. O jardim japonês e o jardim europeu não somente são diferentes, mas, de certo modo, opostos em significado. Um parque europeu é natureza modelada pelo homem, é a personificação da sua razão, da sua vontade e do triunfo sobre o mundo caótico e desunido; é assim que frequentemente um diretor ou um produtor de teatro constrói uma companhia. Os floristas japoneses, diferentemente dos europeus, sabem que na natureza já existe tudo: a beleza, a racionalidade e a espiritualidade. É necessário compreender isso para revelar e perceber, e não para modificar ou refazer: basta deixar florescer aquilo que ainda está oculto, deixar livre a expressão da natureza. Era exatamente disso que eu falava com os meus colegas de Estocolmo.

Comparando os princípios nos quais se baseiam a companhia e a composição de flores, compreendi que, como a doutrina *zen* se concentra em um único buquê composto pelo mestre, enfatizando a unicidade de cada flor, assim também cada ator da companhia deve se mostrar um artista único, e transmitir de maneira autônoma a beleza de toda a companhia. Este também é um princípio importantíssimo na arte da companhia: "uma única flor transmite mais magnificência do que cem flores", dizia Yasunari Kawabata, parafraseando Rikyu (1522-1591), o mestre da *ikebana* e da cerimônia do chá. Foi ele quem ensinou aos japoneses essa arte que ainda hoje se celebra: durante a cerimônia do chá, no nicho da sala de chá há sempre uma flor fechada.

Com base no que foi dito, um diretor é levado a concluir que todo ator da companhia deve ser considerado como uma obra de arte única e especial. E sua tarefa não é mudar as características do ator, mas, sim, demonstrar grande zelo pelo "*material*" que representa, pela sua natureza e as suas possibilidades, de modo a valorizá-lo e exaltá-lo plenamente. Mas também o ator, por sua vez, não deve apenas se sentir parte indispensável daquela unidade que é a companhia; ele deve também compreender e apreciar a peculiaridade da "*espécie*" de cada um dos seus colegas. Sobre esses valores se constrói em grande parte a ética humana e artística das relações internas. Parafraseando a

expressão de Aristóteles –, "a cidade é um conjunto de dessemelhantes" –, pode-se dizer que a própria companhia deve ser uma unidade de dessemelhantes.

Às vezes tenho a impressão de que a companhia de atores lembra um jardim de pedras. No Japão quem visita um jardim começa, figurativamente, a participar da composição de pedra e frequentemente passa algumas horas a imaginar novas variantes. Estes são os princípios para se criar um jardim de pedras no templo Ryoan-ji em Kyoto:

a) nenhuma das linhas imaginárias que unem dois objetos deve ter o mesmo comprimento;
b) as linhas imaginárias que unem os objetos não devem ser paralelas;
c) dois objetos não devem ser da mesma grandeza;
d) o princípio fundamental é a assimetria.

Se transferirmos todos esses princípios para a linguagem teatral, podem-se obter regras válidas também para a criação de uma companhia. Comparem; tudo coincide. Quero me ater brevemente ao fato de que não é a simetria-mãe, à qual estamos habituados na Europa, que verdadeiramente age, mas, sim, a despreocupada donzela "*assimetria*". É ela que pressupõe uma troca dinâmica e recíproca entre os elementos da companhia, é ela que provoca o insurgir de relações ativas entre o espectador e o palco. Na disposição das pedras, nesses jardins famosos em todo o mundo, vigora este princípio fundamental: até que se mude o ponto de observação, uma pedra sempre impedirá outra de ser vista. À pergunta: "mas, então existe a possibilidade de se observar todo o conjunto na sua completude?", a resposta é: "é claro, sempre que se puder observar o jardim do alto". Isso é válido também para a ideia de companhia, que não está dentro de si mesma, mas acima. E deve ser decifrada.

Repito, mais uma vez, que o professor ou o diretor que trabalha com uma companhia não deve impor a sua vontade à de um ator, deve somente favorecer o talento guardado nele. Não deve ministrar a sua opinião à força, como um remédio amargo, mas auxiliá-lo a dizer as primeiras palavras, a exprimir pensamentos e sentimentos na língua que lhe é própria. Do mesmo modo, o ceramista trabalha quando procura não só criar a forma de uma xícara, mas também exprimir a beleza da própria argila. Esse "*sentimento da argila*" é importantíssimo; vejo que também o diretor deve ter um amor semelhante nas relações com o seu "*material*". Diretores e atores devem compreender quanta importância tem a unicidade inimitável de cada elemento para completar a organização da companhia. Mas, por outro lado, é necessário recordar também que a força vital de cada "*pedacinho*" aumenta pouco se é simplesmente colado junto a todos os outros. Mantê-los unidos não é simples. Nesse trabalho é importante observar em que medida as várias partes "*dessemelhantes*" se mantêm coladas umas às outras, e como estão dispostas, umas em relação às outras.

Senhores diretores, de nada vale se desesperar durante o processo de seleção de atores, quando não se apresentam exatamente "*aqueles*" que vocês haviam imaginado. Olhem para os que vieram com o olhar vivo, como um sinal que foi enviado do alto para vocês. E se o destino lhes tivesse oferecido uma chance única? Provavelmente já aconteceu com todos: trabalhar com um grupo de atores que não tivesse um dom cênico particular ou um talento brilhante. Retomando a comparação com o jardim oriental, árvores comuns, pedras, musgo – o que pode existir de mais prosaico e cotidiano? Eu convencerei os senhores de que desistir não vale a pena! De um material como esse pode surgir um buquê muito mais belo do que um buquê de rosas ou de orquídeas. A simplicidade prosaica dos atores pode ser

magistralmente adaptada, valorizada e oferecida ao espectador como uma importante e significativa especificidade.

A companhia haraquiri

O haraquiri é uma forma de suicídio. O *khachapuri* é um pão crocante de queijo. São duas coisas completamente diferentes, afirma Tchebutykin[1].

Na própria atitude que caracteriza o nascimento de uma companhia, frequentemente se encerra um perigo bem definido. Se o diretor tem uma ideia forte e sólida da companhia, consegue transmiti-la também aos atores. Assim, ele pode se cercar de pessoas cheias de talento que talvez não sejam exatamente como ele esperava, mas que, no entanto, têm a energia certa. Energia chama energia.

Mas se o diretor tem uma ideia nula, chegam-lhe somente nulidades; é necessário esclarecer isso. Um excelente professor meu, um diretor magnífico, admitia sempre nos seus cursos ou nos seus projetos, pessoas verdadeiramente comuns, ordinárias, e que frequentemente não viviam no conforto. Não que fossem uns fracassados, é que não eram – como se costuma dizer – promissores. Em outras palavras, não eram daqueles que sabem como o teatro funciona. Já à primeira vista eles não correspondiam ao conceito padrão e ao rótulo de "*ótimo aluno*" ou "*ator de talento*". Ao meu professor interessavam não aqueles que vinham dos bairros residenciais, mas da periferia; não da capital, mas do interior. Eu compreendia que o seu critério singular para admitir os atores na companhia não poderia se basear simplesmente nisso, e depois, com o tempo, compreendi o sentido profundo desse método complexo. Fato é que nessa espécie de "*fracassados*" se acumula, em geral, uma energia particular de "*repressão*". Meu mestre os escolhia com base nessa mola comprimida, permitia que eles entrassem no curso e depois deixava que essa energia se expandisse. Ele sabia que cada ator possui um talento velado (que não é outra coisa senão energia não revelada), e que a tarefa de um diretor é fazer esse talento florescer. Ele dizia: "Eu procuro indivíduos maravilhados com teatro e não deslumbrados pelo teatro". Com esse tipo de ator ele criava a sua companhia. Sabia que os primeiros relacionamentos em uma companhia se estabelecem, sobretudo, em um plano vital-energético, e não artístico, e, por isso, desfrutava essencialmente desse plano instintivo, que possui uma potência considerável. Vocês não acreditarão, mas as suas companhias de atores eram esplêndidas. A sua beleza, entretanto, se manifestava gradualmente, como a beleza de um maço de simples flores do campo. Esse é o princípio da companhia da beleza oculta.

---

[1] Personagem de *As três irmãs*, de Anton Tchekhov.

Mas, como eu já disse antes, existe um perigo. A esse ponto não é necessário cometer o erro de confundir um princípio artístico com uma visão de mundo. Explico-me: frequentemente vejo que as companhias *off theatre* se formam com o grito de "*liberdade!*". Essas companhias vivem segundo uma ideologia de marginalizados. Aquilo que substancialmente une os jovens atores, coisa absolutamente normal na idade deles, é querer ser alternativos em relação à situação teatral existente. O grupo se cria na energia coletiva do "*sou contra!*". A ideia de organizar uma companhia baseada no fator alternativo, em relação a uma identidade externa, e no fortalecimento contemporâneo da identidade interna, baseada na confiança e no amor, parece muito produtiva em princípio. Atrai, de modo particular, a ética da igualdade entre todos os membros da companhia, a ética do amor pelo teatro, a ética da amizade, a ética do auxílio mútuo. Esses jovens atores sabem que tudo isso falta à nossa realidade

teatral cotidiana e, por isso, desejam concretizar seus sonhos. Eles creem que um ambiente aconchegante e uma atmosfera de funcionamento integral sejam mais que suficientes para a vida e a criatividade da companhia inteira. Dentro do grupo, em geral, os laços pessoais são profundos, afeto e espiritualidade alimentam essas pessoas de boa vontade, e, entretanto, uma ideia artística, por mais vigorosa que seja, não é suficiente para manter unidos artistas que não têm nada em comum; não existe um percurso claro que leve à concretização de todo esse amor em uma obra de arte. Por isso seu destino está selado.

Sem dúvida, a chamada diversidade, particularidade, alternatividade, pode representar para a companhia um território de encontro, além da sua qualidade e das específicas individualidades. Mas é bom observar que esse tipo de união, baseado em compartilhar os problemas, sempre dura pouco, é momentâneo e, frequentemente, é até mesmo ilusório. Cabine de um trem, quarto de hotel, companheiro de aventuras: esses grupos se formam somente por um breve período. Quanto duram? Depende do conjunto de circunstâncias e causas. A ideologia alternativa funciona como adesivo, mas não é o melhor caminho para chegar a uma harmonia duradoura, a uma completude artística. Chegará o momento em que a tentativa de se opor a tudo pode se transformar em um protesto claro e aberto contra quem fundou uma companhia sobre tais bases. O próprio princípio da destruição não tem nenhuma relação com a edificação e, portanto, com a arte. É um haraquiri de ação lenta.

Houve um período em que, nas audições dos atores para os meus laboratórios, eu não convidava pessoas semelhantes, mas, pelo contrário, as dissuadia de participar do projeto. Sei que a maior parte dos atores sentem, antes de entrar na companhia, um forte sentimento de "*solidão artística*". É um sentimento de crise que cada artista experimenta em determinados períodos da

sua vida. E nem todos os atores estão prontos a todo momento para se ligar aos outros; deve chegar o momento certo: "*tudo tem seu tempo*"! Eu procurava nos atores sintomas da iminência desse período, que para os artistas é denominado "*crise*". E me parecia que a crise criativa era mesmo o presságio de um desejo insaciável de trabalhar em grupo com os outros. Se não havia esse desejo, então o ator não estava maduro para entrar na companhia. Eu não gostava, sobretudo, dos "*entusiastas*", ansiosos por interpretar em uma companhia. Ainda hoje, são eles os que me preocupam mais. O entusiasmo míngua velozmente, morre e não resta nada mais. Um homem que se encontra bem no meio de uma crise tem somente um objetivo: começar uma vida nova. Uma energia completamente diferente, e uma expectativa de grande fôlego. Na física molecular existe uma subdivisão semelhante entre os átomos que estão prontos e aqueles que não estão prontos para criar uma ligação com outros átomos. Eram exatamente esses – os "*prontos*" para se ligarem aos outros – que eu andava procurando.

Lembro-me de que o modelo de companhia proposto nos anos 1960-70 por Judith Malina – *The Living Theatre* – obteve

fama mundial. O seu sucesso se deve mais ao sistema de relações "familiar-teatrais" de estilo alternativo do que a certas experimentações cênicas imponentes. O modelo não é novo, basta citar o ator e diretor francês Jacques Copeau (1879-1949), fundador do teatro *Vieux-Colombier* (1913), que criou, a partir de um grupo de atores, uma espécie de pequeno monastério, de comunidade fechada, no qual fazer teatro, no sentido mais profissional da palavra, transformou-se em um estilo de vida, em uma ininterrupta obra coletiva direta e estimulada pelo professor; mas nos anos da *new age*, dos *hippies* e das "*novas esquerdas*" esse modelo se tornou muito popular. Conheci Judith em 1999, uma mulher já madura e solitária que vivia com alguns alunos seus, velhos e novos *hippies*, num vilarejo próximo a Genova; entrevistei-a a respeito da sua concepção de companhia. Eis alguns trechos:

> Judith, vocês vivem e trabalham juntos já há alguns anos. Sobre quais bases a senhora construiu sua relação com seus atores?
>
> Em primeiro lugar, lutamos juntos.
>
> *Contra o quê ou contra quem?*
>
> Bem, naquela época havia muitas coisas contra as quais valia a pena lutar: a guerra do Vietnam, o capitalismo. Depois nos tornamos amigos, escrevemos e interpretamos os nossos espetáculos.
>
> *Como vocês escreveram seus espetáculos?*
>
> Sempre juntos. Chegava uma ideia e depois improvisávamos, escrevíamos o texto juntos. Nós nos apresentamos nas Américas e na Europa.
>
> *Segundo a senhora, por que o seu teatro ganhou tanta notoriedade nos anos 1960-70?*
>
> Nossos espetáculos eram grandiosos. E, além disso, não éramos, como todos os outros teatros, tradicionais, fundamen-

talmente entediantes. Éramos uma companhia de verdade, daquelas que hoje não se encontram mais.

O que significa "uma companhia de verdade"?

Nós éramos uma família-teatro. Era esse o segredo do nosso sucesso. Você pertence a outra geração. Você acredita somente no trabalho, e vejo no seu rosto que está brincando comigo.

É que não acredito que a "cozinha" possa ajudar o palco.

Às vezes atrapalha, mas, na maioria das vezes, ajuda. Gera conflitos, mas, na maioria das vezes, os resolve. A verdade é que não se pode continuar por tanto tempo. Somos pessoas, e entre nós nasce aquilo que nasce entre as pessoas. [...] Passada a juventude, chega o homem adulto com todo o seu egoísmo mesquinho. No fundo somos sempre pessoas...

Essa foi a nossa conversa. Voltei de carro para Milão com dois atores meus, e quase todo o tempo permanecemos em silêncio. Quando as ilusões se desfazem, chegam a realidade e a consciência de não ter nada. "Tralalá-lá-lá... Sentei-me num pino..."[2], teria cantado Tchebutikin.

A companhia-jogo

Uma vez me perguntei se a "*companhia*" seria não um conjunto de princípios que algumas pessoas organizam, mas, sim, o nome de um jogo em que, baseado em regras precisas, se encontram em cooperação cálculo e improvisação, em que tudo é construído com base na liberdade de escolha e na subordinação às leis, no risco e na mudança súbita das situações, em que hoje você pode ganhar e amanhã, perder tudo. Cada jogo, seja para aqueles que ganham, seja para aqueles que perdem, tem sempre um início e um fim.

A primeira vez que percebi que a companhia é um jogo singular foi no Japão, quando conheci o trabalho de um pequeno grupo de semi-amadores. Todos os atores – cozinheiros, engenheiros, construtores e outros – de dia exercitavam suas profissões, enquanto à noite experimentavam o espetáculo, participavam de exercícios, e em um nível até mesmo alto do ponto de vista profissional. No trabalho deles seguiam à risca as regras que recebiam, não "*desenvolvendo*", mas jogando. Em primeiro lugar, quando chegavam ao teatro, ainda que os ensaios acontecessem à noite, cumprimentavam-se com um "bom dia!". Daquele momento em diante começava o jogo, criava-se uma atmosfera lúdica. Em segundo lugar, todo dia davam uns aos outros novos nomes ou sobrenomes inventados. Trocavam cotidianamente as roupas usadas durante os exercícios, tomavam banho antes dos ensaios e não depois, quase que para se purificarem do pó da vida antes de pisar no palco do estúdio. Nos primeiros 20-30 minutos de ensaio, os atores estabeleciam novas relações, até mesmo duplas, que mantinham durante toda a *mise-en-scène*. Muito frequentemente, por iniciativa de um dos atores, mudavam-se a cenografia e as luzes do estúdio. Como, na verdade, o palco sempre estivesse praticamente vazio, a imaginação não faltava: a cada dia construíam um mundo novo no qual era necessário viver segundo determinadas leis. Quando chegavam aos ensaios, às vezes não exprimiam a própria opinião sobre as modificações feitas no estúdio e, então, as aceitavam como novas regras. Mas se tratava também de um jogo, de um determinado ritual, do qual participavam somente pré-escolhidos e que não era acessível a quem simplesmente chegasse. Do mesmo modo se comportam os jogadores comprometidos com um jogo especial, que poucos conhecem e que uma pessoa não iniciada não possa decifrar facilmente. É o caso, por exemplo, do *Mahjong* chinês. Os atores faziam de tudo para criar outra atmosfera, diferente do prosaísmo que conheciam. Pode-se dizer que esse jogo era um *Stalker*, uma fuga conjunta do tempo e do espaço cotidiano. Mas o fundamental era que, cada vez que se criasse aquela atmosfera lúdica especial, nascia do zero uma companhia nova.

---

[2] CECHOV, A. *Le tre sorelle*. Traduzione di Malavasi e De Dominicis. Milano: Rizzoli, 1969. (Nota do editor: manteve-se a edição em italiano da peça de Tchékhov porque o trecho destacado pelo autor não foi encontrado nas traduções para o português.)

O teatro europeu conhece bem os diversos objetivos que podem ser alcançados com os jogos de improvisação, mas conhece pouco do que diz respeito ao seu objetivo fundamental: a organização da companhia. E foi isso mesmo o que me pareceu muito mais interessante que uma companhia já pronta: aquela companhia não se conservava na geladeira até o dia seguinte, mas se reinventava diariamente.

Desse grupo, assisti a dois espetáculos diferentes da mesma peça. A partir da ação inicial ganhava vida um jogo preciso, fundamentado em regras e em relações entre jogadores, aos quais eles mesmos obedeciam; em seguida, tomava forma uma estrutura única, nascida propriamente para aquele dado espetáculo. Em virtude do jogo, as relações entre esses atores japoneses eram frescas, "*naturais*", casuais. É claro, não funcionava bem para todos, e nem sempre os atores podiam chegar a uma verdadeira autocompreensão, mas nessa rapidez e nessa sinceridade estavam toda a energia e a beleza do jogo – de um jogo, entretanto, de azar e perigoso. Tais reflexões me levaram à conclusão de que um jogo desse tipo é um esplêndido percurso em direção à companhia. Ele "liga" os jogadores com relações precisas e organiza as relações da companhia. Cada jogo tem sempre o seu conjunto de leis e de regras éticas, e isso é exatamente o que mantém juntos os atores. No futuro o conjunto de regras e de

leis da companhia será um jogo que todos os seus participantes jogarão. O jogo "*companhia*" está pronto para nascer.

A companhia-estudo

É possível pensar outro sistema de companhia válido: a companhia-escola, estudo, laboratório. E aqui se deve fazer referência aos estudos experimentais de K. Stanislavski e E. Vakhtangov, que desde o início do século passado empregaram novos princípios para organizar a companhia teatral. Na segunda metade do século XX, por sua vez, afirmou-se o estudo de Jerzy Grotowski, em Wroslaw, enquanto no final do século passado tomou vida a "*Escola de Arte Dramática*" de Anatoli Vassiliev, em Moscou. Além disso, durante todo o século, sempre se revezaram experimentos muito interessantes, voltados para garantir ao ativo do laboratório novas dinâmicas nas relações entre diretor e atores. A partir exatamente de sistemas, palavras e escopos novos que mudam as relações dentro da companhia, o diretor se torna professor; os atores, alunos. Em um só golpe o sistema artístico e ético da companhia muda completamente. Os ensaios se transformam em "aulas", os encontros com os atores, em "conversas com os estudantes". O *status* do professor é sempre uma posição de relações justas entre o líder e a companhia. A questão do guia artístico adquire uma tonalidade completamente diferente: enquanto ao diretor é conferida uma autoridade categórica, um pouco como um "*guru*", a subordinação automática dos alunos se transmuta em respeito. Esse é um tipo de relações éticas e artísticas absolutamente distinto. Às vezes um novo sistema pode não se transformar em ditadura. Não "*registrar e vigiar*", mas confiar. Onde não há coerção, há objetivos. Cada um trabalha com dedicação em uma parte, os atores ensaiam as cenas sozinhos, sem a supervisão do diretor. Ensaios autônomos desse tipo auxiliam muito a reforçar os laços internos da companhia, a desenvolvê-la de um ponto de vista artístico, a encontrar novas formas de trabalho. Os resultados se veem em seguida, e envolvem não só o diretor, mas, também, os próprios atores. Aprecia-se não só a opinião do chefe do projeto, mas também de toda a companhia. Essa atitude inovadora atinge também a distribuição dos papéis, o procedimento mais delicado a ser feito no teatro.

Em um teatro "*normal*" espera-se que o diretor decida a vida artística e, pode-se até mesmo dizer, o destino dos outros. Mas para compreender a natureza das relações que se passam entre os atores no interior de companhia-estudo é importante observar que a tradicional distribuição dos papéis nunca acontece pela mão de uma só pessoa, o diretor. O conhecimento adquirido deve ser compartilhado. Aqui, o trabalho em um novo espetáculo começa do início. Todos têm uma chance para interpretar. Não há atores famosos ou meio famosos – são todos iguais, todos estudam. Não conta o sucesso dos últimos espetáculos. Somente os ensaios atuais devem responder à pergunta: "quem interpreta o quê". Todos no início devem experimentar tudo: é esse o sentido do laboratório. À primeira vista tudo isso deveria gerar uma grande concorrência entre os atores e fragmentar eticamente a companhia (é sempre mais simples quando outra pessoa toma uma decisão por você). Porém, acontece exatamente o contrário: esse tipo de método não dá nenhuma vantagem, coloca todos no mesmo plano, agrupa os atores na pesquisa artística da melhor solução possível para uma cena ou para um monólogo.

Graças ao fato de que a distribuição dos papéis não é preestabelecida, ninguém faz contas ou cálculos e ninguém conta com o fato de que algo que não seja a qualidade, a arte, a originalidade possa dar o direito de interpretar esse ou aquele

papel no espetáculo. Toda a companhia se alia para resolver essa ou aquela tarefa. Incluir um artista (ou individualidade) no processo que gera um inteiro espetáculo artístico, ou até mesmo uma ideia artística de um espetáculo, é, sem dúvida, uma das tarefas mais importantes da companhia-estudo. Cada ator, mesmo que tenha decidido com antecedência que não gosta de um determinado papel, ou que este não lhe convém, participa assim mesmo das pesquisas coletivas.

Um trabalho "*uníssono*" semelhante acontece sempre em uma atmosfera aberta, agradável. A cada exibição-apresentação de um trabalho autônomo, cada um espera alguma surpresa dos outros. É fundamental maravilhar os colegas, introduzir na "*exibição*" coisas que em seguida todos possam utilizar, não só quem as introduziu. É mais importante mostrar algo novo do que mostrar-se a si mesmo. E, então, é mais importante que a própria companhia aprecie o trabalho de cada ator do que o diretor. Desse modo os princípios éticos se conciliam facilmente com as tarefas pedagógicas, artísticas e experimentais, e permitem uma atmosfera criativa ainda mais incisiva durante os ensaios e, portanto, com vantagens posteriores para a vida da companhia.

O estudo é sempre uma expressão especial de contato. Uma companhia desse tipo precisa de uma nova linguagem. O acordo entre os atores de um laboratório cria sempre uma linguagem comum, e uma linguagem comum sempre consolida um acordo. Por exemplo, o vocabulário pessoal dos professores e dos atores do teatro "*Escola de Arte Dramática*" de Anatoli Vassiliev, com quem eu trabalhei, era de tal forma singular que uma pessoa externa que assistisse aos ensaios precisaria de um tradutor *ad hoc*. Não me lembro de ter ouvido de qualquer um deles conceitos desagradáveis para todos – como "*ação*", "*tarefa*", "*conflito*". Ao contrário, diziam: "*energia*", "*destinação*", "*contratação*", "*posição*". Quem entendia essa linguagem entrava em um círculo de "*iniciados*".

Graças à experiência que vivi, cheguei à conclusão de que, quando se cria uma nova companhia, não seria nada mal criar também uma nova linguagem, a fim de que os velhos termos não representem velhas ideias, velhas relações. Vocês devem fugir aos estereótipos que cheiram a naftalina se sentirem que o significado desta ou daquela palavra, usada como termo teatral, está superado, desvalorizado, que está morto e não há mais uma maneira de reanimá-lo. Hoje a maior parte dos termos teatrais envelheceu e não pode mais influir de modo eficaz sobre um ator ou sobre um diretor. É uma fase nova, são pessoas novas que gradualmente descobrem termos novos. Não devemos ser escravos dos velhos termos teatrais se quisermos construir uma companhia nova, com técnicas e objetivos novos. A terminologia particular que se usa no teatro, o estilo particular da sua comunicação e a linguagem particular consolidam os atores da companhia-estudo, permitem que eles sintam a própria "*particularidade*" em meio ao território comum do teatro. Uma língua própria em território estrangeiro aproxima as pessoas, contribui para reforçar os laços interpessoais. Ao contrário, um ambiente no qual todos usam a mesma linguagem priva as pessoas do atributo "*particularidade*". E esse atributo é um dos mais significativos e eficazes para reunir pessoas diversas em uma única companhia.

A companhia-círculo

O círculo é uma parte de uma superfície, é uma circunferência delimitada. "Ordem, disciplina e ética nos são necessárias [...] para os objetivos artísticos da nossa produção"[3], escrevia

---

[3] STANISLAVSKI, K. *L'attore creativo*, a cura di F. Cruciani e C. Falletti. Firenze: La casa Usher, 1989. p. 156.

K. Stanislavski. E equiparava a disciplina teatral à disciplina militar, retornando continuamente a este tema: "Para cada criação coletiva é necessária uma disciplina de ferro..."[4]; "O ator precisa de uma disciplina severíssima"[5]. Tais palavras hoje soam terríveis e, em grande parte, isso depende de como são entendidas. Mas a disciplina pode ser construída não só sobre um vertiginoso eixo vertical. O esquema imaginário da disciplina de uma companhia pode lembrar um círculo. Essa forma surgiu nos trabalhos de muitos professores de teatro e de diretores ainda ativos. Uma definição extraordinariamente exata é a do grande diretor e ator judeu, da metade do século passado, S. M. Michoels: "Cada espetáculo é um círculo fechado, em cujo centro se encontram forças centrípetas – o diretor, o artista, o compositor do espetáculo. Os atores, os participantes do espetáculo, é como se delimitassem o círculo do espetáculo. Cada um deles representa com o próprio papel uma força centrífuga; é como se cada um procurasse escapar da circunferência naturalmente delimitada. Os grandes atores, os verdadeiros talentos, às vezes escapam também do espetáculo; e, então, o espectador, fascinado, chega a perdoar aquele círculo mutilado que eles têm diante de si. Na realidade, também os diretores e compositores de um certo calibre podem ser mais incisivos que os atores, e nesse caso são o desenho e a lógica do espetáculo que mudam as forças centrípetas. [...] Somente uma inter-relação orgânica e harmônica entre os atores (as forças centrífugas) e a direção (as forças centrípetas) pode criar um verdadeiro, completo, círculo fechado – o espetáculo".[6]

---

[4] STANISLAVSKI, K. *Etica e disciplina*, in *Il lavoro dell' attore su se stesso,* a cura G. Guerrieri. Bari: Laterza, 1996. p. 495.

[5] Ibidem. p. 500.

[6] MICHOELS, S. M. *Stat'i. Besedy. Reci.* Moskva: Iskusstvo, 1960. P. 260 - 261.

Um dos meus ilustres mestres me ensinou que o conceito mais importante para uma companhia é o de círculo comunitário. O que significava, na prática? A opinião de todos era elevada a força de lei. Todos deviam ser iguais; a força do círculo-companhia se encerrava na habilidade de estar e manter-se juntos. Graças a um acordo tácito entre os membros do círculo, nasce um regulamento que, em seguida, torna-se necessidade: respeitar, sustentar e levar sempre em consideração o modo de ser de cada ator. Graças a um jogo de equilíbrio entre os diversos interesses das pessoas-atores que compõem a companhia-círculo, pode-se conservar a sua vitalidade por muito tempo. Cada sucesso ou desventura de um único ator é considerado um sucesso geral do círculo ou um infortúnio de todos. É necessária a constante participação de cada um em tudo aquilo que acontece nos ensaios e durante o espetáculo. Cada um tem direito à chance artística ou ao erro. Nada de medo da responsabilidade. Essas foram as palavras do meu mestre na sua companhia-círculo. Cada ator da sua companhia tinha a impressão de conseguir fazer tudo dentro dos limites do círculo, enquanto que no mundo de fora não conseguiam nada. Muitos efetivamente encontraram o "*próprio*" papel e o "*próprio*" lugar, descobriram no trabalho a própria especificidade, o talento original. Mikhail Butkevitch – assim se chamava esse excelente professor – queria ver todos iguais e, por isso, algumas vezes chegava até mesmo a atitudes fortes para manter a igualdade e a harmonia internas. Mas, ao corrigir essa ou aquela injustiça, permanecia sempre fiel aos seus princípios, à sua ideia de companhia-círculo. "A linha da circularidade é exatamente a disciplina interna ao círculo", assim ele dizia. Fórmula nada ruim – eu pensava no início, mas depois, inconscientemente, começou, sabe-se lá por que, a tomar forma na minha mente a imagem de um campo de concentração, construído sabe-se lá por quem para alguns detentos. E naquele ponto me distanciei. Quando se fala de harmonia interna, não gosto de círculos, quadrados, triângulos ou outras formas geométricas. Não será um recinto, mas é certamente algo do gênero... Que diferença faz? Um recinto é sempre um recinto. Eu amo os espaços abertos e para mim cada um deve escolher sozinho os limites do território para viver e operar. Eu preferiria até a "*companhia-caos*" a uma companhia limitada, regulamentada e fiel ao dever. Os seres vivos não devem viver em gaiola: é da natureza deles – já o leão pertence aos felinos.

Muitos diretores-dirigentes de teatro, considerando que a essência de uma companhia se encerra fundamentalmente na harmonia e na ordem alcançada, pensam que a causa mais certa do encolhimento de uma companhia seja o caos e a confusão em que frequentemente se encontra durante um trabalho criativo. Quando advertem que na companhia algo não vai bem, esforçam-se primeiramente em exacerbar o máximo possível a disciplina e o controle, em regulamentar e organizar o tempo de trabalho até instaurar uma ditadura. É um erro. Ninguém coloca em discussão o fato de que a disciplina é importante. Mas se a companhia está morrendo, o enrijecimento da disciplina faz mais mal do que bem. A questão não é o caos. Ter medo do caos temporário não ajuda em nada: cada profissão artística, por sua natureza, pertence ao caos, trata-se do ambiente que lhe é próprio. Eu estou absolutamente convencido de que uma companhia aprofunda grandemente as raízes da sua harmonia na natureza caótica típica dos artistas. Nos momentos de irracionalidade se oculta a autêntica abertura artística, da irracionalidade derivam significados autênticos. No território do caos frequentemente o artista é mais criativo do que na esfera da harmonia e da ordem. Muito frequentemente no próprio caos das ideias, dos significados, dos sons, das imagens e das associações nasce um espetáculo harmônico. A harmonia do espetáculo não está no silêncio e na quietude, mas, sim, em uma caldeira em ebulição. Eis porque eu penso que não é justo acreditar que a companhia seja harmonia, edificada sobre uma disciplina cruel, e que não tenha nada a ver com o caos. Em primeiro lugar, porque é errado conceber a harmonia como categoria positiva e o caos, como negativa. Em segundo lugar, porque também o caos por si só é harmonia, porém em uma forma decomposta e, por assim dizer, primitiva. Dentro do caos é possível ver emergir a harmonia e, vice-versa: podem-se identificar na harmonia os sinais do caos que emerge. O próprio caos é um terreno mais fértil para a companhia do que qualquer outro, mais regular e reconduzido à ordem estabelecida. Muitos escritores, artistas e pintores fizeram do caos o fundamento do próprio processo criativo. Como exemplo de reflexão sobre a base da qual nasce a arte, podem-se citar as palavras do ensaio *O Teatro Alquimístico* de Antonin Artaud: "Poder-se-ia dizer que no lugar em que reinam a simplicidade e a ordem não possa

existir teatro nem drama, e o verdadeiro teatro nasce, como também a poesia, mas por outras vias, de uma anarquia que se organiza depois das lutas filosóficas que constituem o aspecto apaixonante das unificações primitivas"[7].

Certamente, uma organização ruim dos ensaios e da montagem do espetáculo, o adiamento das datas, as mudanças dos projetos feitos, o anarquismo do próprio responsável não podem contribuir para o sucesso de uma companhia, e mesmo assim o caos não é a causa da sua morte.

A companhia é o "eu"

Eu não aceito que se construa a disciplina da companhia a partir de um sistema de sentinelas e sargentos. O importante é a autodisciplina, em particular do ator e em geral da companhia. A disciplina, antes de tudo, é concebida e consiste na criação, e não em função de quem se atrasa para os ensaios. Eu sou a favor da disciplina consciente, interior de cada um, e não daquela imposta pelo outro; sou a favor da disciplina que se exprime, sobretudo, na responsabilidade criativa de cada ator diante da qualidade do trabalho, seja durante os ensaios, seja nos espetáculos e, enfim, no trabalho individual. No meu ponto de vista, esse é o momento principal de crescimento, seja na vida, seja na criatividade de uma companhia e de cada um de seus membros. Ninguém deve controlar se um ator ou mesmo um diretor cumpre o seu dever ou não, se trabalha com a máxima dedicação ou se dá ao parasitismo. São aspectos que não podem dizer respeito às relações ético-artísticas dentro da companhia. Novamente, é uma questão de confiança recíproca. Com ou sem a presença do diretor, os ensaios devem ser feitos. Não há indicações do diretor? Que sejam estabelecidas pelos outros. O ator, uma vez que é preparado por si mesmo, não precisa de polícia. Ele sabe dar a si mesmo as normas e os limites de comportamento.

---

[7] ARTAUD, A. *Il teatro alchimistico, in Il teatro e il suo doppio,* a cura di G. R. Morteo e G. Neri, prefazione di J. Derrida. Torino: Einaudi, 1968. p. 167-168.

Uma breve anedota: cerca de dez anos atrás, dei um curso para diretores no Teatro Dramático de Estocolmo. Trabalhava cinco dias por semana, da manhã até a noite. Um dia, um amigo, diretor de um estúdio teatral, me telefonou pedindo que eu ministrasse, nos dias livres, um seminário intitulado *Energia da ação em cena*. Prometi que trabalharia com seus alunos no sábado e no domingo. Estávamos de acordo. Depois de uma semana, como havíamos combinado, cheguei ao seu estúdio às 10 horas da manhã e me espantei ao ver que a porta estava fechada e não tinha sinal algum de que houvesse um seminário ali. Meu amigo não atendia o telefone, esperei 15-20 minutos e voltei para o hotel. Não me perguntei: "O que vou fazer?". Sentei-me diante da escrivaninha, peguei as anotações para o seminário, pressionei o *rec* no gravador e disse: "22 de fevereiro de 1995. Estocolmo. Seminário *Energia da ação em cena*". Apresentei, então, uma conferência de 30-40 minutos. Não cancelei esse seminário, mas apresentei-o com resultados satisfatórios. Não importa se há alguém para ouvir ou não, importa somente você mesmo. Importa o seu senso de responsabilidade diante de você mesmo, do teatro e do que você se ocupa. Então entendi, pela primeira vez, que a autodisciplina pode levar à felicidade. É uma velha questão, que me preocupou por muito tempo. O equívoco se esclareceu no dia seguinte, o amigo se desculpou e eu lhe respondi: "Pena que seus atores não vieram, foi um seminário muito bom". Mas ele não entendeu.

Nos meus projetos deixo quase sempre que os atores trabalhem sem mim e que desenvolvam essa ou aquela tarefa sozinhos.

Com a mesma frequência também os meus pais, que trabalhavam no teatro de manhã e à noite, me deixavam sozinho em casa fazendo minhas tarefas domésticas. Assim pude aprender mais rapidamente a ser autônomo e independente. Com os atores eu trabalho de modo semelhante. Um pouco de tempo comigo e a maior parte do tempo sozinhos, sem guia. Certamente, como diretor me exponho a um grande risco. É difícil decidir deixar uma companhia por uma semana ou duas, confiar aos atores um trabalho autônomo e estar certo de que quando você voltar o teatro e a companhia ainda estarão ali. Mas para mim não se trata somente de um método de trabalho que favoreça o senso de responsabilidade do ator em relação à qualidade do próprio papel, mas também da mais severa avaliação da consciência e do senso de disciplina da companhia. A obra autônoma dos atores, a sua capacidade de trabalhar e de tomar as decisões na ausência do "*papai*", é provavelmente a melhor maneira de reforçar a disciplina da companhia, para vê-la como um artista coletivo independente, para colocar cada ator num pedestal de artista autônomo.

Estou certo de que enquanto não se aprender a confiança recíproca nos teatros, não se poderá falar de companhia. A companhia é, em grande parte, construída com base na confiança e no respeito à pessoa. Infelizmente os diretores ainda têm uma postura meio irônica, meio indulgente em relação à consciência da companhia de atores. Ainda hoje persiste a imagem do ator preguiçoso, mais propenso à vida boêmia que a empenhar-se nos ensaios. É necessário mudar a psicologia dos diretores e a atitude provinciana em relação à profissão de ator. Muitos diretores pensam que, se uma companhia não se sustenta de dentro, então se pode e se deve sustentá-la de fora, por meio de constantes opressões e pressões externas. É um erro. A estrutura do material da companhia evidentemente não está pronta para ir em uma única direção. A articulação e a delicadeza das tramas internas não suportarão as pesadas e cruéis imposições de um centro absoluto. A companhia começará a se desfazer em pequenos retalhos, que levarão no seu íntimo somente a si mesmos e, por certo, não o tecido inteiro. O percurso que vai da confiança a desconfiança não só é prejudicial, mas também contraprodutivo, leva à catastrófica queda da energia criativa da companhia. O egocentrismo modifica lentamente a atmosfera de confiança. A lei da natureza seguirá o seu curso: se uma célula absorve tudo para si, por algum tempo ainda permanece bem, mas, depois, as suas ações, inclinadas somente a "*tomar*", arruínam o organismo em que vive e ambos perecem.

Nos últimos anos comecei a elaborar diversos métodos para que o ator trabalhe autonomamente, concedendo-lhe livre iniciativa e autorizando-o a ser autor de seu papel. Um ator de companhia deve saber preparar sozinho o seu papel. Quando falo de preparação autônoma, entendo principalmente uma clarificação do próprio pensamento artístico. O ator deve, por si mesmo, criar o seu papel para então interpretá-lo no palco, junto aos outros membros da companhia. Essa é uma concepção diferente de organização da personalidade do ator, de formação a sua visão especial de criação coletiva. É criar um papel não sob sugestão, não segundo estereótipos gerais, mas segundo os princípios criativos e a visão que lhe são próprios. É construir um modelo de companhia no qual tudo se funda na personalidade artística de cada um, a qual – baseada no próprio grau de talento, maestria e desenvolvimento espiritual – cria junto aos seus companheiros um sistema pessoal.

O trabalho independente requer do ator de uma companhia a habilidade de se dedicar não somente em cooperação, mas, também, em solidão (para um artista é bom trabalhar em um papel fora das influências dos "*amigos*", dos "*inimigos*" e das circunstâncias). Além disso, requer abertura, requer ser comunicativo no trabalho com os companheiros; obriga a desenvolver o próprio nível espiritual e intelectual; dá ao ator a sensação de dominar o seu papel, o que lhe vem da responsabilidade conquistada. Graças a tal trabalho, o ator, desde o primeiro momento, toma a iniciativa para depois não perdê-la mais. Esse é um fato importante, pois nas companhias os atores perdem ou "*abandonam*" a iniciativa muito frequentemente. Um ator sem iniciativa é somente um instrumento construído, bem ou mal. E ele não pode mais subir ao *status* de artista. Um papel, nascido de forma livre e autônoma de um determinado ator, pertence somente a ele. É ele o criador. Ele o revela, concebe a sua essência, penetra no seu código genético e o leva para a companhia. Nesse ponto não teme mais perdê-lo. Dele nasceu um papel que já existe. É apresentado pelos colegas, nos ensaios, com uma proposta de artista. Estará pronto para a avaliação, para a pesquisa de soluções comuns que garantam vida ao seu papel no âmbito da companhia. Na habilidade que um ator sem diretor possui – isto é, a habilidade de preparar de forma autônoma o seu papel – eu vejo garantida a conservação das condições adequadas de confiança recíproca e de criatividade dentro da companhia.

Eu sou um diretor e confio, quero confiar no ator; não vejo outro caminho possível para trabalhar com ele. Acredito na ideia de que o ator seja o autor do seu papel; mas sei que essa belíssima iniciativa pode levar a uma conclusão trágica. A liberdade é algo extraordinário, mas também é perigosa, se é concedida a uma pessoa, e principalmente a um artista, privada de princípios éticos e artísticos. O ator-autor do seu papel pode transformar-se em ator-destruidor de si e de toda a companhia. Os diretores devem levar esse fato em consideração e fazer em tempo tudo o que for necessário para que isso não aconteça. E, ainda que seja perigoso para a vida da companhia, eu sigo pela estrada da confiança e considero que uma companhia não pode ser considerada como tal se é construída com desconfiança do diretor em relação aos atores e dos atores em relação ao diretor. Quando você não confia nos outros, ou os outros não confiam em você, ensaiar torna-se detestável, repugnante.

Sobre a confiança sincera foi construída a "*Escola de Arte Dramática*", de Anatoli Vassiliev, de cuja fundação eu participei e em cuja companhia passei dias felizes. Estranha, composta de pessoas de diversas culturas, origens, nacionalidades, religiões, e todas dotadas de talentos diversificados, essa companhia girou o mundo com o espetáculo *Seis personagens à procura de um autor,* de Luigi Pirandello, emocionando o público das capitais teatrais e dos festivais mais prestigiosos. Qual foi a chave do sucesso? Muitas. Sem dúvida, havia muitos atores e diretores competentes, mas eu gostaria de me deter em um só aspecto: a sua autêntica competência se encerrava na confiança recíproca. Uns confiavam nos outros, confiavam na vida, no teatro. Mantinham-se próximos da revoada, do bando, e nada no mundo valia mais do que isso. Certamente pode-se dizer que a companhia maravilhava os espectadores, sobretudo pela sua sinceridade, única, e pela intimidade da sua representação. Quando um espectador via que nessa companhia os atores viviam na confiança recíproca, ele também começava a confiar em toda a companhia, depois no espetáculo e, enfim, em si mesmo. Essa é uma das leis fundamentais para construir os laços entre a companhia e o espectador. O talento de induzir a confiança no teatro, em si e nos espectadores não é uma maestria dos atores, mas uma qualidade humana e artística específica da companhia. Eis que surge no palco um ator, e eu logo me pergunto, sem nem mesmo esperar que me diga: posso confiar ou não? E dependendo da resposta eu confiarei em suas palavras, em seus gestos, etc., ou não. Talvez seja um ator excepcional, um intérprete competente tecnicamente, um mestre "*expert*", mas não sabe despertar

confiança. Ou talvez seja um rapazinho que é um novato, ou quase, e você acredita nele completamente.

Mais uma anedota: há uns 15 anos, em Stuttgart, levei para o palco na Escola Teatral um espetáculo inteiramente construído com cenas tiradas das obras de Tchekhov e com improvisações. Naquela época eu também trabalhava de modo cruel, quase ditatorial. Ainda não tinha muita experiência de trabalho no ocidente e não confiava em atores "*estrangeiros*". Por isso exigia deles uma submissão incondicional e a execução de cada comando meu. É que eu estava chegando de Moscou, de um teatro de alto grau de profissionalismo e já conhecido na Europa, com uma grande experiência na prática teatral. Como eu poderia confiar nos estudantes, ainda mais alemães? Como soviético, eu controlava cada passo deles. Eles aceitavam as regras (no fundo, tratava-se sempre de alemães disciplinados) e o trabalho se tornava interessante. Ensaiávamos sem intervalo, de 12 a 14 horas por dia. Algum tempo depois, senti que poderia afrouxar as rédeas. A atmosfera em que vinha se criando o espetáculo me dizia que entre meus atores e eu tinha se estabelecido uma confiança humana e artística. E entre os jovens estudantes tinham nascido vínculos que os ajudavam a montar o espetáculo como uma verdadeira companhia. O destino, entretanto, estava preparando uma prova para as nossas relações de confiança. Cinco dias antes da estreia, em Odessa, minha mãe veio a falecer de repente. Convoquei os atores e lhes disse que adiar a estreia estava fora de cogitação. Parti, eles ficam ensaiando e preparando o espetáculo de maneira autônoma. Depois me disseram que na Alemanha aquele foi, talvez, o primeiro caso em que os atores – essencialmente ainda estudantes – tinham concordado em encenar o espetáculo independentemente do diretor. Retornei somente um dia antes da estreia. De madrugada, eles me mostraram o ensaio geral. Eu estava satisfeito. Não acreditava que algo do gênero pudesse acontecer. O espetáculo tinha tomado forma. Eles não deixaram entrar nenhum dos professores, nem mesmo simplesmente para se sentar na sala, e organizaram todo o trabalho sozinhos. No dia seguinte eu me ocupei das luzes, da cenografia, do figurino – em poucas palavras, das coisas técnicas. À noite, próximo ao início do espetáculo, os atores se reuniram para ouvir os meus últimos conselhos. Eu me surpreendi que eles estivessem todos juntos, como uma verdadeira revoada; abracei-os em silêncio e fui para a sala. Fizeram um espetáculo brilhante. E depois o reapresentaram sozinhos, sem a minha supervisão, por outros seis meses e com grande sucesso. O segredo do sucesso se encerrava, sobretudo, no fato de que a companhia apresentava um espetáculo nascido em momentos de grande confiança: dos atores no diretor, de um no outro, e naquilo que faziam. Portanto me convenci, mais uma vez, de que é a confiança o instrumento mais importante no processo de crescimento de uma companhia. Não é possível construir nenhuma ética ou obra de arte sem a confiança recíproca. Isso é fundamental.

Quarto Capítulo

Vida = Guerra + Paz

A vida

Um ator e a sua companhia. Uma companhia e o seu diretor. Uma companhia e o seu ator. Um diretor e a sua companhia. Cada diretor decide, por si, como deve ser uma companhia contemporânea e que característica deve ter a sua partícula constitutiva, que é o ator. Cada companhia decide, por si, como devem ser o seu diretor e a sua partícula constitutiva, que é o ator. Em ambos os casos, a companhia é uma união de artistas, e o artista sempre foi, sobretudo, uma individualidade. Pode-se dizer que a companhia é a vida compartilhada entre individualidades. Neste capítulo se falará dela, da individualidade artística, da sua constituição particular.

Os clones

Individualidade é uma palavra popular, até mesmo um pouco desgastada, por isso requer alguma definição. Sem pretensões científicas, posso dizer que, para mim, a individualidade é uma pessoa que se distingue das outras pelo seu pensamento, pelo tipo de objetivo que busca e pela estrada que segue para realizá-lo. Com palavras mais apropriadas e adequadas que as minhas, o filósofo russo Vladimir Soloviev disse no início do século passado: “A individualidade, no sentido mais amplo do termo, é a peculiaridade distinta de um ser ou de um objeto, própria a ele somente, que o torna aquilo que ele é; num sentido mais específico, o termo diz respeito somente a seres animados, e num sentido ainda mais específico, exclusivamente aos homens. A individualidade é algo positivo, não limitado por nenhuma definição abstrata. O intelecto pode demonstrar o significado de uma parte do ser somente dentro de um movimento geral do processo cósmico e histórico. A ciência atual (sobretudo a partir de Kant e Laplace) procura, de maneira sempre mais incisiva, apresentar a história do mundo como um processo de tal desenvolvimento ou individualização gradual do ser. Na história da humanidade, a individualidade se torna consciente e autoconsciente"[1].

Eu concordo em grande parte com ele e aceito a sua definição, do ponto de vista da ciência mais recente. Além da fascinante ovelha Dolly que pastava pelos campos da Escócia, tivemos demonstrações persuasivas do nascimento de uma novíssima superciência, ou, melhor dizendo, de uma outra ciência, completamente diferente.

Sim, pode-se certamente afirmar que hoje desperta grande interesse o grau de consciência que cada indivíduo tem em relação ao específico monólogo consigo mesmo e ao diálogo com o restante do mundo. É apreciada, cada vez mais, a unicidade e não a massificação. Nós vivemos um momento em que se procura deixar emergir, da multidão dos "*idênticos*", os traços únicos de cada indivíduo, de dar novo impulso ao desenvolvimento da individualidade. Será que isso é bom ou ruim? É difícil responder. Simplesmente é assim. Sempre há períodos em que as pessoas procuram se aliar para viver juntas e para agir de comum acordo; depois chega a fase da personalidade, dos líderes magnéticos, que fixam a história no indivíduo. Durante

---

[1] SOLOV'EV, V. S. INDIVIDUAL'NOST', in *Enciklopedija* Brokgauza i Efrona, 1890-1907.

a época "*das companhias*", ocorre a época das individualidades de destaque. Depois, normalmente, essas individualidades se perdem em tantas companhias diferentes. O século XX diminuiu o *status* do indivíduo único. Revoluções, esquadrões de assalto, pioneiros, guerras, partidos, campos de concentração reduziram a pessoa humana a zero. Ela deixou de ser parâmetro de referência, e, no seu lugar, foi inventada aquela sofisticação que é o "*homem coletivo*". Hoje tudo isso é só uma monstruosidade, um personagem do mito do século passado. Mas qual novo monstro tomará o seu lugar neste século? O final do século passado e o início deste se desenvolvem sob a égide da redenção do indivíduo, sua redenção das derrotas e humilhações anteriores. Hoje se assiste à clara e indiscutível vitória da individualidade sobre o coletivismo. O sucesso de um filho é o sucesso de toda

a família. Eu, pessoalmente, não vejo nenhuma vitória nisso. É como novembro, dezembro, janeiro, fevereiro, março e depois o abril de Estocolmo. Tudo segue o seu curso. Quanto mais forte é a individualidade, mais forte é a companhia que se compõe de individualidades. A peculiaridade da individualidade determina a peculiaridade da companhia.

Em seguida, tudo acontecerá da mesma forma, segundo a espiral companhia-personalidade-companhia-personalidade-companhia. Mas cada volta da espiral não é uma repetição, e sim um conceito completamente novo, seja de companhia, seja de personalidade. Baseados nesses conceitos nascerão novos tipos de companhia. Agosto de 1947 e agosto de 2007 são semelhantes só na aparência, pois, na realidade, são duas histórias completamente distintas. Por isso, quando se fala de companhia, é extremamente importante destacar o que hoje se oculta atrás da palavra "*celebridade*". Como evitar uma nova ficção, típica dos nossos dias? Se a personalidade é fictícia, é fictícia a companhia que obtemos dessa mistificação, e é fictício também o teatro. Hoje uma mistificação já está em curso: basta que alguém participe de um programa de televisão, como *Quem quer ser milionário?*, para se tornar um exemplo de "*celebridade*". Uma estudante do primeiro ano com um rostinho gracioso, depois de ter atuado num seriado de segunda categoria, já se sente uma estrela. Em busca de uma referência positiva qualquer, a sociedade, de tempos em tempos, promove ora este, ora aquele herói do dia. Tudo somado não é tão estranho assim. A sociedade sempre esperou inconscientemente o novo salvador, o príncipe do cavalo branco capaz de decepar num só golpe todo tipo de problema. E eles chegam, mas, hoje em dia, "*heróis*" do gênero se fazem aos montes, tumultuam velozmente e logo se percebe o quanto são inconsistentes.

Quase toda individualidade que chega ao mercado já espera, normalmente, o perigo de se tornar mercadoria. Hoje o número dessas "*mercadorias*" atingiu cifras impraticáveis e tal variedade e caos me dão a impressão de que o mesmo conceito de individualidade na arte tenha atingido o estado da pulverização: tornou-se pó ou, até mesmo, molécula. O fator interior da individualidade e o seu atual significado semântico foram reduzidos quase a um clichê, a uma máscara. Estou convencido de que a busca em massa pela etiqueta, pelo nome, pelo direito de ser uma "*individualidade*" com o tempo provocará uma total desvalorização desse conceito. Logo começará, se já não começou, um processo de "*des-heroização*": restarão poucos que acreditem no herói individual. Por que falo disso? Porque hoje é muito importante compreender o que acontecerá em seguida. De quais elementos se construirá a companhia? É uma questão muito séria, que diz respeito à natureza e à característica do teatro como tal.

Continuemos, ainda um pouco, com as coisas tristes. Sabemos que um artista fora do comum atrai e, ao mesmo tempo, sempre provoca a multidão. Hoje ela está pronta para exaltá-lo e, amanhã, para destruí-lo. Não porque seja cruel ou ingrata, mas porque a multidão precisa da individualidade por pouco tempo, somente por certo período. Depois, é a multidão, a própria massa, que começa a se sentir única, especial, começa a viver uma vida própria e a tomar consciência da própria individualidade. Se vocês forem a uma discoteca por volta de 3-4h da madrugada, entenderão e experimentarão isso de que eu estou falando. E se de repente acontece que a discoteca se torne o protótipo de companhia do futuro? Vocês podem imaginar? A companhia que se torna um biombo, uma máscara, um meio graças ao qual se possa esconder o rosto. Nasce o ator anônimo "*não-Eu*", uma individualidade que pode se comportar como quiser, como um usuário de internet, em que cada pessoa pode criar o próprio circuito de contatos, falar do que quer que seja, usar qualquer tema para exprimir a própria individualidade, sem que, porém, ninguém a veja. As perspectivas poderiam ser desse gênero, Deus nos livre! Isso, porém, diz respeito ao âmbito social.

Mas o que aconteceu e o que acontecerá ao teatro? A nova situação do teatro na Europa, desde o final dos anos 1980, representa a mudança do "*teatro-companhia*" para o "*teatro-individualidade*". Essa situação veio aos poucos, mostrando que a sociedade tinha começado a descobrir por si os princípios da fé na pessoa, o valor do sujeito, ou, em palavras mais elegantes, "*a personalidade humana*". Na arte teatral, o ator-personalidade começou a ser mais apreciado do que a companhia de atores. Hoje é fácil notá-lo, sobretudo no momento da formação de um projeto. Começou-se a basear o espetáculo no ator. Por certo período surgiram no palco atores-personalidade verdadeiramente excelentes, como eu já escrevi anteriormente. Naquela época, contar com a individualidade do ator levava, normalmente, a se basear na sua potencialidade criativa, na sua potência artística, e até aqui nada de estranho. Mas hoje, certamente, muitos teatros, senão todos, no momento de escolher a individualidade do ator, atêm-se à simpatia do público (é assim que hoje, no teatro, se chama com deferência a multidão). Procura-se o nome mais agradável para o público, o que ele queira ver naquele período; depois se muda o ator – é a lei do mercado. Atualmente, uma tendência semelhante é extremamente popular, sobretudo porque tem vantagens econômicas. Não é difícil imaginar que os custos para manter e formar uma companhia inteira sejam muito altos, e que o tempo necessário seja muito longo; acrescente-se o fato de que os lucros chegam com muito atraso. Isso não é mais aceitável, não se quer mais esperar. No teatro comercial atual os investimentos são feitos de modo que hoje se deposite um real e amanhã (impreterivelmente amanhã) recebam-se cem.

Seguindo essa mentalidade capitalista, o novo teatro europeu decidiu que uma companhia não vale investimentos, nem esperança. É preciso produzir rapidamente, à imagem de uma indústria que fabrica "*celebridades*", como fazem, por exemplo, os programas *Big Brother, Quem quer ser milionário?,* e muitos outros. Nesse contexto, em que as individualidades se tumultuam aos montes, começou a surgir a ideologia do show comercial, segundo a qual as características interiores de uma personalidade artística dão lugar ao invólucro exterior. Tudo é feito velozmente e o retorno é quase imediato, porém, quando se procura criar uma companhia de atores, isso é muito lucrativo, mas também muito perigoso. A cena contemporânea exige pouco da individualidade do ator; não se trata mais de um teatro de individualidades de atores. A individualidade no teatro foi conservada, em certa medida, somente por diretores, cenógrafos, coreógrafos e compositores. Por outro lado, a profissão de ator se viu em uma posição pior do que as outras. E por isso o teatro – se o interpretamos como a arte de um único ator-personalidade – surge gradualmente, apesar dos sucessos isolados de alguns talentos. A partir de uma história na qual a autêntica individualidade do ator é condenada a papel de detalhe auxiliar, no grandioso show do diretor não pode surgir nada que seja decisivo. Se perdurar, o seu futuro individual é, para usar um eufemismo, pouco promissor. O que lhe resta a fazer? O ator começará a se rebelar e, sem dúvida, chegará à conclusão de que a companhia é o contrapeso da ditadura que sufoca a sua personalidade. Estou certo de que haverá outro conceito de companhia bem diferente das ideias anteriores do século XX. Será, particularmente, o conceito de uma nova arte do coro antigo no terceiro milênio. É óbvio que também a própria individualidade do autor, superadas as dificuldades da vida teatral contemporânea, não será mais semelhante às personalidades dos atores precedentes. Surgirão novas relações entre companhia e individualidade e, creio, serão muito complexas. Qual pode ser a nova individualidade do ator num futuro próximo?

Não se pode formar uma companhia de ovelhas idênticas, clonadas. Uma individualidade clonada é um perigo enorme. O aspecto, é claro, pode ser variado, mas a essência é a mesma. Como reconhecer um clone, um *cyborg*? Basta partir do fato de que, no teatro, a diversidade não é questão nem de rosto nem de máscara, nem de vestidos nem de modo de falar ou caminhar no palco, mas é a lógica especial individual do ator. Ela se revela na imprevisibilidade do seu pensamento e das suas ações, é isso o que determina a personalidade. A ideia de individualidade do ator se forma a partir da impressão de não poder prever seus próximos movimentos. A individualidade do ator consiste no fato de que ele constrói a lógica da sua existência no palco baseando-se em si mesmo, isto é, na especificidade do seu diálogo com o mundo à sua volta. Imagino a nova individualidade como um artista livre e de vasta cultura, que deve estar preparado para não cair no dogmatismo mesquinho; deve saber trabalhar de maneira autônoma mesmo quando o grupo tiver sido formado rapidamente; saber mudar; saber encontrar uma língua comum às pessoas de outras profissões, culturas, escolas teatrais; e não se fechar no âmbito exclusivo das tradições da sua "*escola*", por mais excelente que ela possa ser.

O mundo de amanhã será uma Babilônia em que ressoam cem línguas e convivem mil tradições. Esse será o teatro de amanhã, e, da mesma maneira, a companhia de atores. Ela precisa de um tipo específico de ator, com um sistema ético e estético aberto, capaz de dominar muitas técnicas, de saber interpretar tanto "*à Artaud*" quanto "*à Stanislavski*". Um ator como esse deve acolher os princípios do teatro de Brecht e estar pronto para os exercícios rituais de Grotowski, deve participar dos mistérios musicais de Vassiliev e muito mais. A habilidade de construir imediatamente uma companhia verdadeira, o talento de valorizar diferentes sistemas artísticos, de encontrar uma concepção única e inventar no trabalho um método criativo geral são qualidades do ator contemporâneo, raras hoje, mas indispensáveis amanhã. Talvez tenha chegado o momento de perceber a Babilônia teatral não como um castigo divino, mas como o futuro concreto, o novo mundo – um teatro plurilíngue, multipolar, diverso, multicor, facetado. Uma festa coletiva de personalidades diversas.

Se um ator do teatro futuro, que tenha uma lógica individual claramente delineada, chega à companhia, estejam certos de que a sua concepção de companhia é sensivelmente mais ampla do que aquela que vê só um grupo de pessoas que trabalham no teatro e de colegas-atores que fazem uma peça. Um ator assim sabe que percorrer um mesmo caminho com outros não quer dizer se esconder atrás das ideias dos outros, desaparecer e perder a responsabilidade individual. Para ele a companhia é o microcosmo especial de quem o acompanha pelo mesmo caminho, de quem encontra com ele uma comunhão de posições filosóficas, de estilo conceitual, de estética. Para ele a companhia não é uma massa impessoal, não é uma multidão, cada um deve ter a própria fisionomia inconfundível. É como uma constelação feita de estrelas singulares, únicas. Cada ator de uma nova geração deve se preparar para trabalhar em uma companhia contemporânea como se fosse autônomo. Ser autônomo significa ser capaz de trabalhar com outros dentro de uma companhia e se manter só no próprio mundo artístico.

Um exemplo de tal ambivalência é representado pelos solistas de jazz, que conseguem com sucesso estar sozinhos e igualmente participar de um grupo de estrelas. Ser um esplêndido, um inconfundível músico-solista e estar pronto para um trabalho em equipe, para essas pessoas, é um processo natural. Para um ator com essa mentalidade, o conceito de companhia naturalmente muda. O ator autônomo é uma combinação de dois símbolos: o da companhia ("a favor"), e o de quem é autônomo ("contra"). Ele é muito mais útil para a companhia do que aquele que é sempre "a favor". Ele desenvolve, da melhor maneira, o papel de "crítico", combinando tanto amor quanto um ceticismo sadio pela companhia; dessa maneira ele potencializa e confirma a própria fé e não deixa mofar a vida de toda a companhia. Assim imagino o ator contemporâneo – com otimismo.

A companhia e o diretor

Se uma companhia não se baseia em princípios desse gênero, acaba oprimindo a personalidade. É como se essa tendência existisse num nível instintivo, como na relação entre gato e rato. A primeira personalidade a se interessar por essa tendência é o diretor. Vale notar que a personalidade, como tal, não se distingue pelo sentimento de paz e, geralmente, tende sempre a se opor à maioria. Isolada de "*todos*", ela se afirma de várias maneiras: 1) passivamente, como eremita; 2) ativamente, dominando a maioria. No teatro não se encontram muito frequentemente os eremitas, ao contrário dos sujeitos que desejam submeter todos à sua vontade. Quem tem a melhor chance de realizar tudo isso é o diretor.

Quer nos agrade ou não, essa é a situação objetiva do teatro: entre o diretor e a companhia sempre existirá uma clara oposição, uma tensão que frequentemente chega a se tornar um sério conflito, humano e artístico. Todos temos consciência disso. Mas eu gostaria de destacar outra coisa: essa tensão determina também uma dinâmica positiva que envolve a criação comum, do diretor com a companhia de atores. É um fato importante que eu gostaria de destacar: eu aprovo essa tensão criativa e por isso estou convicto de que, para gerar uma atmosfera criativa, um processo de trabalho produtivo e alcançar bons resultados, o diretor e a companhia de atores devem certamente encontrar um equilíbrio (Deus queira!) nos seus complexos relacionamentos.

O balanceamento dinâmico ganha vida primeiramente porque ambos os sujeitos em questão são de importância extraordinária para o teatro e dependem um do outro. O diretor precisa da companhia porque somente com uma companhia de atores ele pode obter verdadeiramente resultados teatrais de alto nível. Mas também a companhia precisa do olhar externo de um amigo, precisa da "*cabeça fresca*" de um conselheiro, precisa de um líder-guia que auxilie a identificar um momento perigoso ou mesmo favorável, para se concentrar, para se exprimir, para ajustar a ideia fundamental da direção da companhia, etc. Cada companhia tem o seu. Mas é justamente essa dependência o fator principal da hostilidade recíproca. A maior parte das divergências artísticas e humanas provém da coerção que se vive nas inter-relações.

Os atores, para não cometer uma hostilidade inútil, devem se basear no fato de que o diretor é igualmente um membro da companhia, mas um membro a quem é conferida uma função particular: fazer escolhas. Eu diria que esse é o aspecto mais complexo da sua profissão. O diretor possui um dom especial: o instinto profissional. Trata-se do talento do líder, que simultaneamente escolhe, dentre cem variantes, a melhor, muda o caminho de toda a companhia, o seu humor, a sua ideia de contraposição, e a conduz pela estrada mestra. É o dom específico de um líder, não é concedido a todos. O diretor não é um intruso. É outro, mas sempre um dos "nossos". Ele deve compreender que ser um líder não quer dizer comandar, dirigir, controlar e vigiar continu-

amente. Por exemplo, o líder de um bando de animais geralmente surge em momentos de necessidade particular, sempre que for necessário tomar uma decisão por todos. Somente nessas circunstâncias o seu dom atinge poder e força plenamente, enquanto durante o resto do tempo não exercita sobre os outros nenhuma pressão. Essas relações me parecem válidas também para o teatro: o diretor se torna líder da companhia somente quando é realmente necessário. O líder está, e não está – eis a característica mais importante de um diretor que trabalha com uma companhia: saber guiá-la. É uma profissão para pessoas sensíveis. Mas, se um diretor, por ser humano, peca por narcisismo, complexo de inferioridade e de inadequação (diretores assim há aos montes), e deseja afirmar gradualmente a sua posição de comando, então nunca deverá se arriscar com uma companhia. Um diretor assim, na verdade, tem medo da companhia de atores porque tem consciência de que não consegue trabalhar com ela. Procurará separar os atores, não para criar melhor, mas para comandar melhor. A sua principal intenção é não prejudicar o próprio *status* de "respeitável diretor"

e escutar constantemente o próprio "Eu" em meio ao "Nós" da companhia. Tenho certeza de que o diretor que trabalha com uma companhia não deve perder tempo e forças para se ocupar do próprio papel, exigir respeito pelo lugar que ocupa e pela própria pessoa. Um diretor deve educar a companhia a respeitar cada um, cada pessoa, seja dentro ou fora dela. Com base nesses parâmetros, cada sociedade, e, portanto, também uma companhia, determina o nível do próprio desenvolvimento – com base no respeito por cada indivíduo.

No início do livro escrevi que o teatro como organização e o teatro como companhia de atores são dois conceitos diferentes. Se na organização do teatro há gradações ou escalas, no campo artístico da companhia, ao contrário, não há. O diretor, na função de direção do Teatro-organização, ocupa, sem dúvida, outro lugar. Nesse caso a sua autoridade deve ser categórica. Mas, de um ponto de vista artístico, a profissão de diretor não deve se encontrar nem acima nem abaixo no sistema de coordenadas da companhia. Ele é, repito, um membro da companhia – como todos os outros – que em alguns momentos específicos assume a função de líder. Quando se fala de companhia, as representações geométricas elementares se mostram inúteis e, por isso, aqui, a figura do diretor se coloca em um sistema de coordenadas diferente. A companhia não é uma superfície horizontal que se perde de vista. E não é, tampouco, uma superfície vertical em sentido artístico. A companhia lembra, sobretudo, um sistema cósmico, ou uma tabela dos elementos. Talvez se possa dizer de tal sistema que algo está mais em cima ou mais embaixo. Afirmar que o planeta Júpiter é mais importante que Vênus não faz sentido. Em primeiro lugar porque são diferentes em massa, velocidade de rotação, órbita, distância do Sol, etc.; e, depois, porque estão subordinados às mesmas leis comuns do sistema solar. A companhia é a união de diversos; não de idênticos, mas de diversos. A companhia não pode se submeter ao diretor, assim como o diretor não deve estar a serviço da companhia. "Eu interpretei o seu papel para você, agora você monta o espetáculo para mim!" – é a coisa mais nauseante que possa existir nas relações entre diretor e atores. Aceitando uma relação baseada no "eu te dou e você me dá", o diretor corrompe a companhia, anula a si mesmo e o teatro para o qual trabalha. Todos nós servimos ao teatro. Quando existe a ideia de teatro, a ideia de companhia, todos lhe servimos. É a própria ideia que se encontra acima das ambições de diretores e atores. É uma lei fundamental, a partir da qual eles devem desenvolver as suas relações.

Nos teatros circula uma frase que diz: "se os atores não se importam com nada, eles devoram o diretor". Posso dizer abertamente que eu também, quando era um jovem diretor, fui "*devorado*" pelos atores, e com muito apetite! Aconteceu mais de uma vez e, por isso, hoje, com a certeza da vítima, posso afirmar que o diretor, se não quiser ser devorado, deve se preocupar seriamente em nutrir a companhia. Asseguro a vocês que a maior parte dos problemas de uma companhia consiste na penúria de nutrição energética ou na sua escassa qualidade. E a própria energia de nutrição artística e espiritual pode influenciar (de modo construtivo, ou mesmo destrutivo) a condição criativa da companhia. Se uma companhia de atores não se desenvolve artisticamente, não mostra resultados interessantes, então o diretor não deve criticá-la asperamente, "*instigá-la*" ou reorganizá-la com pressa e fúria; primeiramente, ele deve refletir a respeito do que deve ser mudado na sua nutrição. É importante compreender como a companhia e o ator, tomado individualmente, se relacionam com o mundo interno e externo ao teatro – com a família, com a vida social e pública. Se a perda de energia ou a sua deformação acontece

no teatro, é uma coisa. Nesse caso, o diretor pode fazer muito. Se, por outro lado, acontece fora do teatro, a situação é mais séria. Todos nós sabemos que, fora dos muros do teatro, a vida cotidiana, dura e fútil, frequentemente descarrega sobre os seres humanos uma massa de sentimentos e emoções negativos, sobretudo brigas e discórdias, que sugam energia vital e deformam os conceitos com os quais se constroem a vida e o trabalho da companhia. Qual é o remédio?

Primeiramente o diretor deve fazer de tudo para que o teatro seja mais interessante para os atores do que o que há fora dele; mais acolhedor e agradável. Pode-se obter isso com várias estratégias. Em primeiro lugar eu proporia um *treinamento* (do qual falarei em seguida), depois uma análise do texto do roteiro e, finalmente, os ensaios. Pode-se, assim, esclarecer o conteúdo de um ato, mas principalmente dar energia aos atores, estimular sua potência criativa, emocioná-los, como pessoas, e carregá-los de energia, como artistas. Ao analisar os textos, ao ensaiar as cenas, eu me desloco para um nível energético superior, valendo-me de categorias como beleza, espiritualidade, arte. Eu considero a essência de cada personagem, de cada ser humano e do mundo inteiro como uma troca ininterrupta de energia – espiritual, física, intelectual, sexual, etc. Por exemplo, a nobreza, o respeito, o amor, etc., analiso-os não como categorias éticas, mas como fontes energéticas que alimentam a nossa vida. Isso inebria de energia os atores, clarifica a sua arte, auxilia-os a encontrar pontos de referência não só artísticos, mas também humanos. Faço tudo isso de acordo com a minha visão pessoal do mundo, mas também com um objetivo: carregar os atores de energia. Nunca apresento aos atores um papel seguindo uma parábola "*descendente*" ou que "*tende a zero*". Para não me deparar, durante o percurso, com um personagem que tenha, talvez, um final terrível, eu procuro para ele uma saída do palco diferente: através de análises, conduzo a vida do personagem por uma vertical em direção ao alto, ao desconhecido, ao infinito. Essa, repito, não é somente a expressão da minha fé pessoal, humana e artística, mas é também carregada de energia positiva para os atores. Eles pensam que o espectador, os espetáculos dão energia. Sim, talvez possam fazê-lo, mas também podem dissipá-la, por isso contar com o público não é sempre possível. É fundamental estar atento à "*nutrição*" que alimenta o ator durante os ensaios. Os atores e os diretores devem fazer com que cada papel, cada espetáculo, cada ensaio lhes dê novas forças, que cada novo trabalho abra novas perspectivas diante deles. Se isso não acontece, a companhia logo adoece pela falta de energia. Quando ensino a jovens diretores, digo sempre que os atores são atraídos pelo diretor que os nutre, que lhes dá energia e, por outro lado, descartam quem não lhes proporciona essa condição.

Mas tudo isso não significa que os atores, como vampiros, não façam outra coisa senão sugar energia do diretor; é claro que não. Atores bem reabastecidos retribuem sempre com mais energia ainda do que aquela que receberam – assim acontece a justa troca de energia entre a companhia e o diretor. A companhia não deve esperar passivamente uma ideia do diretor, nem o diretor, da companhia. Eles devem se cobrir de propostas. Não poderá haver obra de arte se a energia estiver desequilibrada, tendendo somente para um lado; não se pode ter nada quando nada se dá em troca. É simplesmente perigoso, para ambas as partes. Comer muito ou muito pouco são ambas doenças desagradáveis. E também não é bom que os atores percam o apetite. Uma companhia saudável deve sempre ter fome, uma companhia viva borbulha sempre, transborda de ideias e propostas. O melhor é que a iniciativa parta não só do diretor, mas também da companhia de atores. E se vocês não veem olhos famintos, então é sinal de que a companhia está doente e o que a fez adoecer foi a qualidade do alimento. Nesse caso, um diretor deve tomar providências urgentes. O primeiro dever de um diretor diante da companhia é encontrar para ela o alimento e as condições (no sentido mais amplo do termo) com os quais possa crescer criativamente, desenvolver-se e promover novas ideias criativas e mais saudáveis.

Mas também pode acontecer frequentemente que apenas a energia do *treinamento*, dos ensaios e das análises dos textos não seja suficiente para os atores. Então é necessário mudar a orientação, os conteúdos, a qualidade e a forma de energia. Por exemplo, para o desenvolvimento global da companhia e o crescimento dos seus atores é útil realizar uma troca provocatória de ideias artísticas. Portanto é oportuno fazê-lo quando o trabalho da companhia, já há algum tempo, se move em um altíssimo nível artístico, em condições sólidas de disciplina criativa. É justamente nessa fase que é importante dar vida a uma troca de energia. Eu ficava fascinado pelos meus mestres, Mikhail Butkevitch e Anatoli Vassiliev, porque, nos momentos de trabalho mais intenso num espetáculo, quando parecia que não restava nem mesmo um minuto de tempo livre, eram organizados encontros com as personalidades da arte que ali se encontravam naquele período. Nós confrontávamos e conversávamos com naturalidade com colegas de teatro do calibre de Peter Brook, Hanna Schygulla, Maria e Maximilian Schell, Peter Stein, Iuri Liubimov, Jerzy Grotowski, Tadashi Suzuki, Giorgio Strehler – não posso citar todos. Cada encontro era, para nós, uma potente recarga de energia. É uma estupidez o diretor ter medo das influências de "*ideias alheias*" na sua companhia. Mesmo que, suponhamos, as ideias dos convidados sejam distantes das ideias do teatro de vocês, o confronto pode, somente, ser útil à companhia como esplêndida avaliação da sua maturidade, da sua capacidade de discutir e de argumentar. Durante os contatos pessoais com os grandes artistas de teatro, acontece algo mais importante do que a simples aula: dá-se um verdadeiro enriquecimento, uma inebriante carga de energia espiritual, capturada dessas personalidades únicas. Encontros semelhantes dão aos atores uma provisão de forças criativas, ou coragem, para servir cotidianamente ao palco. Não basta convidar os atores para analisar o teatro, a própria arte e a arte dos outros, com respeito e amor. É pouco produtivo usar citações do tipo "ame a arte em si mesma, e não a si mesmo na arte", na esperança de melhorar a situação da companhia. Com encontros informais e uma troca de ideias criativas com artistas autênticos, pode-se verdadeiramente recarregar os atores de energia, facilitar a criação de uma atmosfera estética e ética especial, a única na qual uma criação artística pode tomar vida. Esse é apenas um dos cem exemplos do que se poderia fazer. A troca de energia pode ser de tipo diferente: da positiva à negativa, da física à espiritual, da emocional à intelectual, da construtiva à destrutiva, etc. O importante é que uma companhia e um diretor estabeleçam o que não é suficiente naquele momento, como e com qual objetivo realizar uma troca de energia.

Para um diretor de companhia é importante não só saber montar um excelente espetáculo, mas também avançar com constância e realizar, com a companhia, novas ideias artísticas. A sua tarefa fundamental é definir a direção principal da companhia de atores – nisso se diferencia de um diretor que não se sobrecarrega com os cuidados de uma companhia e que não está vinculado a ninguém por um compromisso prolongado. É como na vida real: há pais que simplesmente têm os filhos e há outros que cuidam de seus filhos. Cada nova geração tem o seu rosto, a sua ideia. E cada nova companhia deve ser fundamentada em uma nova ideia artística. Assim se desenvolve a vida, assim se

desenvolve o teatro. O diretor e a companhia devem procurar escrever, espetáculo após espetáculo, novas páginas da própria biografia criativa. Cada novo espetáculo representa uma nova ideia teatral, e não uma repetição de um velho sucesso da companhia. Essa é a lei para que o diretor e a companhia cresçam. A tarefa do diretor consiste em ajustar uma ideia extremamente viva, móvel, em dar a ela um desenvolvimento de modo que ela não se transforme com o tempo em um dogma frio e morto. Se, de repente, vocês sentem que uma ideia deixa de estar viva, então devem mudá-la. Um diretor não deve transformar a si mesmo ou a companhia em obstáculos para a própria ideia. Vocês concordarão comigo: de tempos em tempos, situações semelhantes acontecem nos teatros em que o diretor se mantém agarrado a uma velha ideia que já não emociona mais ninguém. Também acontece o contrário, isto é, que o desenvolvimento criativo de uma ideia viva seja refreado pela própria companhia, que não deseja seguir as inovações do diretor. Se uma companhia e um diretor querem trabalhar de comum acordo, devem saber que somente uma ideia artística viva une uma companhia, organiza as mais altas aspirações espirituais de cada um em uma realidade comum. Uma companhia e um diretor vivem juntos enquanto se mantém viva a ideia que os uniu.

O que fazer se a ideia não está mais viva ou se não se quer novas ideias? Por mais triste que seja admitir, chegou o momento de se separar. Como eu disse anteriormente, a função principal do teatro de companhia é criar e realizar juntos novas ideias e significados teatrais. A tarefa principal do diretor é gerar e formular novas ideias. Representar as novas ideias artísticas do diretor assume um papel central fundamental para os atores da companhia. Portanto, se essa função e essas condições não se realizam, a vida artística da companhia não faz mais nenhum sentido e deve terminar.

Uma companhia teatral pode, certamente, ser criada somente pelo diretor-líder, baseado em um projeto específico, em uma ideia artística sua. Foi ele quem escolheu a sua companhia. Nesse caso atuam outras condições: o esforço de cada sujeito da companhia deve corresponder a tal projeto, e todos devem buscar um objetivo preestabelecido. Se, ao contrário, os sujeitos discordam dos objetivos, então o sistema da companhia começa a atacar o próprio criador do sistema, ou seja, o diretor, e a deformar a essência da sua ideia. Portanto, se o diretor-criador da companhia quer salvar o seu projeto, deve renunciar à sua ideia e se submeter à essa situação. Ou, ainda, deve destruir aquilo que criou, isto é, a companhia, e recomeçar tudo, recomeçar uma nova página na criação da companhia, que deve ser escrita em uma folha branca e com tinta nova. É claro que um caso assim exige da companhia e dos seus atores outros níveis qualitativos, uma formação profissional e estrutura espiritual diferentes. Aqui nasce um problema sério: contratar novos atores e formá-los, ou ainda, como alternativa, requalificar a velha companhia de atores. Mas nem todos os "*veteranos*" aceitarão essa proposta; alguns sequer conseguirão. Em segundo lugar, isso demanda tempo, anos! Tomemos um caso excepcional em que, depois de alguns anos de formação, os atores adquiram a técnica necessária e estabeleçam laços especiais. Mas se uma ideia é viva, cresce e se desenvolve, logo fica claro que, havendo já superado a qualidade e a técnica da companhia, ela deve seguir sua própria estrada. Então é necessário recomeçar a formar e educar a companhia segundo um programa e uma técnica de ensaios novos e específicos. Esse é o enorme problema do teatro que todo diretor deve resolver, não há outro caminho. K. Stanislavski, por exemplo, formava os atores da sua companhia por graus. Jovens e velhos, atores experientes e principiantes, todos deviam participar do *treinamento*. E quando muitos dos seus atores começavam a oferecer resistência, ele abria uma nova escola-estúdio para uma nova companhia de atores. Muitos grandes diretores realizaram no teatro um trabalho pedagógico de pesquisa. Não há alternativa. Os exercícios, o *treinamento* são garantias de saúde para os atores. E cuidar disso é um dos compromissos mais decisivos do diretor de uma companhia.

O trabalho que um diretor faz com uma companhia é complexo e articulado, e, se o diretor quer tempo para dedicar-se à profissão como tal (isto é, montar e organizar o espetáculo), sem um auxílio externo, ele simplesmente não consegue. No teatro contemporâneo esse auxílio pode ser realizado pelo diretor-pedagogo.

O diretor-pedagogo

Tenho convicção de que esta é a peça mais importante no tabuleiro do teatro do futuro: o diretor-pedagogo. Surgiu há muitos anos, mais de cem anos atrás, mas eu diria que somente K. Stanislavski, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Anatoli Vassiliev e no máximo outra dezena de grandes mestres desfrutaram das suas potencialidades. Em um futuro próximo, essa peça da organização teatral poderá entrar plenamente no jogo. Estou certo de que, quando uma companhia de atores estiver em condição de dirigir a si mesma, o diretor-pedagogo chegará para substituir o diretor-dirigente. O cargo de diretor, obviamente, continuará a existir no teatro, mas as suas funções serão mais pedagógico-educativas do que diretivas. Atualmente é raro encontrar no quadro de colaboradores dos teatros a função de diretor-pedagogo, salvo nas companhias de dança e de ópera. Mas certamente ele chegará também ao drama, se o teatro dramático deseja verdadeiramente o crescimento da potencialidade artística dos seus atores. Para o teatro de companhia, essa profissão é simplesmente supérflua. Mas quais vantagens essa peça traz para o teatro?

Primeiramente, ele representará um profissional responsável pela qualidade dos atores no teatro. O diretor-pedagogo equilibrará a situação interna da companhia, ele se ocupará de fazer crescer a maestria pessoal dos atores e se preocupará com a criatividade e o humor da companhia, garantirá a sua "*nutrição*" de modo apropriado. Em segundo lugar, servirá de indiscutível ponte entre a companhia de atores e o diretor. Na realidade são muitos os problemas que surgem no teatro exatamente pela falta de um diálogo "*companhia-diretor*". O diretor-pedagogo desempenhará um papel especial no teatro – tanto dentro, quanto fora da companhia. Ele, diretor-pedagogo, "*pertence*" aos diretores e também aos atores e, desse modo, pode compreender a causa dos problemas e encontrar um caminho para resolvê-los. Em terceiro lugar, a presença do diretor-pedagogo no teatro, os seus *treinamentos*, as conversas, as aulas individuais e os ensaios mudarão o caráter do trabalho: de produtivo se tornará experimental. A fábrica dos espetáculos se transformará em um laboratório. O surgimento da figura do pedagogo mudará o clima do teatro. Uma energia criativa completamente nova se manifestará, será impossível não perceber isso. Por fim, tomando para si todo o esquadrão de incumbências do diretor principal, o diretor-pedagogo permitirá que ele esteja bastante livre para trabalhar somente no espetáculo. Dentre as suas atividades estão também a preparação e a realização dos exercícios e do *treinamento* dos atores que trabalham com o diretor do espetáculo.

Quero destacar o fato de que os atores confiam mais no pedagogo do que no diretor-encenador, sentem-se mais livres, sem tensões ou fadiga para alcançar um resultado. Com o diretor-pedagogo o ator experimenta mais, tenta, avalia diversas

variantes de solução cênica. Os ensaios feitos com ele lembram uma pesquisa criativa.

Tenho certeza de ter ilustrado todas as vantagens que o trabalho do diretor-pedagogo pode trazer para o teatro. Algo que certamente requer uma análise à parte. A minha experiência pessoal de trabalho no teatro "*Escola de Arte Dramática*" em Moscou me revelou a existência de enormes possibilidades, que ainda não foram completamente reveladas, da criação coletiva entre diretor-encenador, atores e diretor-pedagogo.

Na Europa a situação agora é outra. A maior parte dos meus propósitos de trabalho pedagógico nos teatros foi completamente incompreendida, e isso me parece estranho. Historicamente, a figura do pedagogo, em todas as culturas, sempre foi respeitada. No Oriente essa figura ocupa um papel hierarquicamente alto. Creem nele, seguem seus conselhos. Os professores ocupam os primeiros lugares na construção vertical do Estado (vale lembrar Platão). Mas na mentalidade teatral europeia de hoje está tudo virado, não há um respeito semelhante pela escola ou pelo professor. Os atores e diretores se relacionam com o pedagogo teatral como com uma instrutora de outrora: é necessária até que os pequenos possam caminhar com as próprias pernas, depois ela perde a paciência e aí pedem a ela que vá embora, por não ser mais necessária. Procuram se livrar do professor e do processo de aprendizagem o quanto antes, para poder ser independentes. Todo o sistema funciona de modo a se obter um resultado muito rapidamente. São poucos aqueles que entendem que uma profissão artística exige um desenvolvimento gradual, uma aprendizagem de novas técnicas e um *treinamento* constante. Pensa-se que a pedagogia no teatro seja um retorno à escola, isto é, um passo atrás. Mas não é. Na verdade esse é o caminho para garantir aos atores uma longa vida artística.

Há alguns anos, no teatro estatal de Estocolmo, eu tive a oportunidade de preparar uma companhia de 36 atores. O entediante drama histórico de August Strindberg não suscitava interesse algum nos atores. O próprio diretor estava bem longe de uma guinada inovadora. Todos sabiam que o seu trabalho se anunciava entediante e que não permitiria a ninguém nenhuma chance de sucesso. O diretor, depois de ter frequentado um dos meus seminários, começou a se interessar pelas minhas ideias e me propôs estabelecer, em cinco dias úteis, novas relações dentro da sua companhia. Encontrei os atores e propus que eles vissem o drama não como uma meta a ser alcançada, mas como material para promover a sua classe artística. "Vamos voltar para a escola!", eu disse para pessoas de certa idade e que já se preparavam para interpretar papéis de reis, e comecei a propor – da manhã até a noite – os exercícios cheios de vitalidade do meu *treinamento*. Os provincianos enfastiadíssimos de repente começaram a respirar, a viver, a encontrar uma segunda juventude e a brilhar com um entusiasmo extremo. A companhia estava pronta em três dias. Era um time inseparável. Nos outros dois dias os atores ensaiaram autonomamente, como eu lhes havia prescrito e, por fim, encenaram todo o espetáculo como um laboratório, diante de um diretor, para dizer pouco, fora de si. Os atores estavam felizes: tinham renascido. O diretor, ao contrário, estava enfurecido. Não sabia como administrar aquela vitalidade. O grupo de atores isolados, calados, e se poderia até mesmo dizer, "*mortos*", era melhor para ele do que uma companhia viva, ativa, estimulada. Ele até me disse: "O que você fez é incrível, mas com essa colmeia em alvoroço não se pode trabalhar. Vão me devorar." Eu o tranquilizei como pude e fui embora, o meu contrato tinha terminado. Os atores, obviamente, devoraram-no, o que me deixou chateado, de verdade. Provavelmente foi culpa minha. Antes de trabalhar

com os atores, o diretor deveria aprender a trabalhar com a companhia, o que realmente não é simples. A energia de um só ator é multiplicada por dez; se a companhia é composta por dez atores, é multiplicada por cem. A energia se expande e cresce como numa reação em cadeia; se você não sabe administrá-la, ela o destrói, como um furacão. Em "*Esta noite se improvisa*", Pirandello fala dessa liberdade que pode conduzir à arte mais sublime ou ao caos. Essa autoridade toda (em uma companhia, trata-se da autoridade dos atores, de uma autoridade comum) possui uma energia enorme. A companhia é uma máquina de energia, é necessário administrá-la. Todavia, administrar pessoas é uma coisa, administrar a sua energia é outra. Eu, obviamente, ensino aos meus alunos-diretores a administrar a companhia, mesmo pensando que, uma vez liberada do todo, a energia de uma companhia não possa sujeitar-se igualmente a ninguém.

O diretor-pedagogo se ocupa, por princípio, dos outros. E aqui outra estratégia: não ter pressa. Não procurar controlar, mas criar e crescer. A sua tarefa fundamental é incutir nos atores um ideal estético. É a base. A presença de um ideal estético (um sonho) tornará cada ator um artista, uma individualidade potente. A afinidade e a comunhão de ideais termina com o tempo para transformar os atores em um grupo. O contraste entre ideal estético e realidade dará a eles uma energia comum para a pesquisa artística. Essa pesquisa artística, voltada para concretizar o ideal-sonho, dará a eles o direito de chamar-se companhia. Trata-se de um caminho longo e difícil. Comparem: o diretor dá uma tarefa e o ator deve realizá-la o mais rápido possível; o pedagogo não apressa o ator, porque o processo acontece por si mesmo. O diretor-pedagogo forma somente a ideia estética dos atores, a sua visão do mundo. Partindo dela, os próprios atores decidem o que é digno e o que não é. Em outras palavras, ele prepara os atores para viver independentes, educa-os como uma nova geração, como personalidades livres, como artistas que escolhem sozinhos, criam sozinhos o próprio papel e o interpretam no palco. A própria energia busca uma meta, um conteúdo e uma maneira de exprimir-se. Em tudo isso consiste a diferença entre o trabalho do diretor-encenador e do diretor-pedagogo com a companhia. Eu gosto disso, e, também, me parece ser bastante promissor.

É claro, é difícil dizer qual será o destino do teatro neste novo século. De toda forma, se eu procuro imaginar o amanhã, não posso conceber a vida do teatro de outro modo senão organizada nesse método diferente e através do desenvolvimento da técnica de interpretação com o diretor-pedagogo, de um processo de educação gradual para o trabalho cênico, de estudo e de instrução dos atores. O teatro de companhia pode nascer somente quando participarem atores e personalidades de alto perfil cultural e com ótima formação. Não há outro percurso para alcançar tal objetivo, além da constante educação dos atores. É assim. O papel principal nesse processo diz respeito ao *treinamento*.

O *"treinamento"*

O papel desempenhado pelo *treinamento* na educação de uma companhia de teatro e de cada ator é claro para mim. Não só porque sou um pedagogo, mas também porque, com o meu trabalho de diretor, aprendi a comparar a qualidade de um ator que acabou de chegar de um período de *treinamento* com a qualidade de um ator que acabou de chegar da rua; e aprendi também quanto tempo dos ensaios é necessário empregar no que se chama "*aquecimento*" de cada ator e no entrosamento da companhia. Já um ator preparado pelo diretor-pedagogo, ele sempre traz consigo iniciativa, propostas incomuns e fogo

criativo para os ensaios. A tarefa do *treinamento* no teatro é, sem dúvida, diferente na escola. O diretor-pedagogo não só educa e instrui o ator (sempre que necessário), mas o prepara também para os ensaios e para o espetáculo propriamente dito. Durante as duas horas e meia de *treinamento* acontece um reequilíbrio no aparato psicofísico do ator que se reflete imediatamente no trabalho concreto. Nos exercícios de *treinamento*, trabalha-se com aquilo que o ator encontra naquele momento na sua cena, no seu papel. É a própria energia do *treinamento* que o ator leva para os ensaios. Graças ao *treinamento* nascem nos atores a iniciativa e a liberdade, o desejo de se arriscar e experimentar novas possibilidades. Durante o *treinamento* o ator se reabastece de confiança no seu potencial artístico e se salva da pesada responsabilidade dos erros.

Preparar a composição da aula requer um sério acordo entre o diretor-pedagogo e o diretor do espetáculo a respeito dos exercícios selecionados para o *treinamento*, isso porque os exercícios reunidos pelo diretor-pedagogo podem não somente resolver problemas profissionais e humanos, mas também criar as condições ideais para o trabalho da companhia. Eu diria

ainda mais: é a partir do *treinamento* que começa o caminho em direção ao espetáculo da companhia.

A representação, que é a técnica fundamental para a companhia, requer, portanto, um *treinamento* para desenvolver nos atores a capacidade de se movimentarem juntos no palco, de conduzir a representação em uníssono, de trazer o ritmo, de mudar o tipo e a direção da energia, de criar a atmosfera necessária, de entrar em sintonia, sem se ver e sem se falar, e de tomar decisões no palco durante a atuação; em poucas palavras, estar prontos para realizar juntos qualquer tarefa.

O *treinamento* da companhia requer exercícios específicos, que eduquem o ator para encontrar uma linguagem comum, entrar em acordo e se movimentar em sintonia. Com esse objetivo eu uso, durante os meus cursos, os exercícios chamados "*silenciosos*", nos quais os colegas, todos juntos, devem fazer o que eu pedir sem utilizar diálogos orais. Eles, sem falar, devem encontrar uma ligação, um acordo para agir juntos. Além disso, esses exercícios sem falar auxiliam a resolver também os problemas humanos que possam surgir dentro da companhia. Para o diretor experiente e para o pedagogo, logo fica clara a tensão que pode nascer, ou que nasce no início, entre os atores da companhia. Quanto à eficiência, nenhuma conversa e nenhum esclarecimento das relações pode ser comparado ao *treinamento*. Os exercícios sem falar podem unir os colegas e reconciliar inimigos. Durante um *treinamento* eu formo duplas problemáticas e observo como executam o exercício cada vez mais de comum acordo à medida que insiro novas tarefas, cada vez mais complexas e arriscadas. Em uma situação de risco e de estresse, os atores vêm ao encontro uns dos outros, esquecendo todos os dissabores insignificantes. Como se costuma dizer, o infortúnio torna os homens amigos. Às vezes precisamos criar exercícios específicos para resolver conflitos também específicos.

Lembro-me dos cursos para jovens atores italianos que ofereci em Pontedera, onde se encontra o renomado Centro de estudos teatrais de Jerzy Grotowski. Tudo ia bem até que entre mim e um dos meus alunos surgiu um problema que depois cresceu a tal ponto que envolveu todo o grupo. Trabalhar tinha se tornado difícil, praticamente impossível, e depois de dois dias já se podiam ver as consequências. Era uma pena, porque durante um mês inteiro de curso de formação as relações entre os atores, no grupo e também comigo tinham sido excelentes. De repente (obviamente a causa que desencadeou tal situação era fútil e insignificante), o sinal positivo se transmutou em negativo. Estávamos todos como nuvens antes de uma tempestade. Eu sabia que os discursos teriam sido inúteis, as coisas já tinham se emaranhado de tal forma que se comunicar através de um tradutor não ajudaria a esclarecer. Os cirurgiões, nesses casos, dizem: "precisa amputar!". Assim, no início do *treinamento*, durante o habitual exercício "*Bom dia!*" (cumprimentos de todo tipo, abraços, beijos, etc.), determinei que os atores dessem uma bofetada, recíproca, como cumprimento. Por que não? E bem forte! Doía, mas ao menos era apropriado à situação que se tinha criado. Primeiro começaram lentamente, com cuidado, depois começaram a arrancar gritos, por fim, todos estavam rindo. O conflito foi superado sem minuciosas e cansativas acusações do tipo "você me disse assim, e eu respondi assado...". Todos estavam contentes e tinham entendido que não havia motivo para destruir o afeto na nossa companhia. As bobagens frequentemente arruínam as coisas importantes. Remoer significa simplesmente agravar e complicar a situação. Muitos problemas podem ser resolvidos com os exercícios.

O arsenal do diretor-pedagogo deve sempre incluir exercícios que alimentem na companhia o sentimento de grupo e, nos atores, a autoconsciência no agir, a habilidade de entrar

em "*acordo*" com os colegas, de se destacar e de se adequar. Exercícios úteis são adotados com sucesso nos projetos multilinguísticos internacionais. A diferença de culturas e de tradições é, certamente, belíssima, mas ao mesmo tempo esconde um perigo: o contraste. Tendo em vista a minha experiência de trabalho com companhias internacionais, posso dizer que a primeira euforia por "como somos diferentes" desaparece depois de duas ou três semanas e, então, nascem enormes fendas nas relações entre as pessoas; e "como somos diferentes" já não soa da mesma maneira.

Nos últimos anos, agora que raramente se encontra um grupo de atores que esteja próximo do conceito de "*companhia*", a questão de reunir alguns atores tendo em vista um trabalho torna-se, em minha opinião, importantíssima; e, aqui, o *treinamento* pode auxiliar a resolver muitos problemas. Eu me lembro de como, no início dos trabalhos em um projeto, passei uma semana inteira com atores italianos construindo, com exercícios especiais, experiências elementares de relação

entre os membros da companhia. A famosa comunicação dos italianos, a sua abertura, o humor e a capacidade de estar juntos não têm nada a ver com o palco. Nesse projeto eu encontrei um individualismo feroz e endurecido, no pior sentido da palavra, quando ninguém vê, sente, ou leva o outro em consideração. Todos falavam ininterruptamente e brigavam entre si. Decidi continuar o *treinamento* até que tivessem entendido sozinhos o que significa estar unidos, pensar e respirar juntos. Não que eu tenha parado de falar com os italianos – simplesmente eu deixei que eles falassem. Liberei o tradutor e fiz com eles os *treinamentos* cotidianos em silêncio. Não lhes dei nenhuma explicação.

No início o silêncio foi pesado, mas, depois de dois dias, transformou-se na calma de quem está concentrado e não perde foco. Em seguida vi criar-se um grupo cúmplice, enfim, um grupo de atores capazes de agir em uníssono. Esse foi o primeiro passo em direção à companhia. Através do diálogo mudo surgiu um pacto comum, um acordo que não simulava compreensão recíproca. Esse campo dos contatos mútuos em nível artístico e pessoal, graças à sua discrição silenciosa, conferiu à vida da companhia uma sutileza, uma sensibilidade particular. A característica dessa vida cênica baseada no equilíbrio geral conservou-se durante todo o projeto. Na coexistência implícita de deveres e liberdade, de verdades e mentiras, de subordinação e revolta, revelou-se para o grupo o segredo da vida da sua companhia, do seu estilo criativo e da sua originalidade artística. Nem ao menos considerei explicar, tudo isso simplesmente se concretizou com o *treinamento*.

Como exemplo, descrevo a seguir os dois exercícios com os quais eu começo e termino o *treinamento* de uma companhia e, por fim, uma "*Maratona*".

Gosto de começar o *treinamento* de uma companhia a partir do "*nada*". Gosto que o *treinamento* de uma companhia, que tem uma totalidade harmônica, comece do caos e da desordem quando, em princípio, não há nenhuma organização e tudo está misturado.

Haverá diante de vocês pessoas com diversos jogos enquanto, por exemplo, embaralham as cartas, misturam as pedras ou as peças; depois distribuem as cartas e as reagrupam em várias combinações. *Passeiem livremente!* – é tudo. Assim começa o primeiro exercício para alimentar nos atores o sentimento de companhia. É pouco? Não parece sério? Não acho. Os atores que vêm à *aula-treinamento* não estão de forma alguma preparados para viver juntos em uma companhia. É necessário dar-lhes o tempo necessário para se encontrar, para andar juntos um pouco, passear, para se ver e se conhecer, para se sentir um time, uma única e grande equipe. Ainda não são uma companhia, mas já são uma equipe. Os atores devem espalhar-se por toda a sala de ensaio, caminhar sem nenhuma ordem, e a companhia começará a se organizar. Sozinhos, eles se reencontrarão unidos em uma única molécula.

Depois de 10-15 minutos a atenção deles se solidifica. Os laços se fortificam. Começam a adquirir a marca da companhia do dia de hoje. Tornam-se, sozinhos, completamente diferentes. Sozinhos! E esse é o ponto, é assim que deve acontecer. Nascem os novos laços de um novo dia. A companhia "*de hoje*" é a essência do exercício. Trata-se de novos velhos colegas, muito semelhantes àqueles com quem trabalhamos todos os dias. E novos também são os sentimentos em relação a tudo que os circunda, trata-se de uma nova companhia. Continuamos:

> *a) deem "bom dia" uns aos outros; b) apresentem-se; c) deem apertos de mão; d) façam uma reverência; e) abracem-se; f) deem-se uma bofetada; g) beijem-se. Um após o outro, façam esses cumprimentos e, se quiserem, podem fazer outros também.*
>
> *Variação: cada um pode escolher como cumprimentar um colega pela primeira vez. Mas se é a sua vez de responder ao cumprimento, deve cumprimentar de forma diferente. Por exemplo: se você recebeu uma bofetada, beije a mão do seu colega.*

O exercício de *treinamento* da companhia é feito para uni-la humana e artisticamente, para os atores entrarem em sintonia, para aprenderem a realizar juntos uma tarefa. Exercícios lúdicos prolongados são muito produtivos para o *treinamento* da companhia, uma vez que os jogos e o tempo têm a característica exclusiva de aproximar as pessoas.

Como exemplo, apresento uma atividade que dou frequentemente a atores de companhia que trabalham em grandes palcos, com muitos personagens e com uma trama intrincada. Esse tipo de atividade desenvolve a capacidade dos atores de guiar a composição da cena com um número grande de laços individuais. O exercício exige que se façam atividades preparadas anteriormente. Essas atividades estão descritas de modo minucioso no meu livro *La grammatica dell'attore* (publicado pela Ubulibri em 1998, 2001, 2003):

1. Enquanto se deslocam livremente pela sala, os atores devem lançar bolinhas de tênis uns para os outros. Aumentando a velocidade até que comecem a correr, eles atingem uma boa concentração para trocar as bolinhas entre si e estudam como estabelecer, naquele instante, laços recíprocos.

2. Estabelecida uma escala de velocidade de deslocamento de zero a dez, pede-se aos atores uma série de quatro tempos, formada de quatro velocidades diferentes, por exemplo, 8-2-10-3. Os atores, de comum acordo, devem conseguir começar e terminar o exercício todos juntos, e a completar a passagem de um tempo para o outro simultaneamente.

3. A primeira atividade combinada com a segunda: troca de bolinhas numa série de velocidades determinada.

4. Durante o passeio livre, cada ator deve estabelecer contato (sem falar ou fazer sinais externos) com um dos colegas: por fim, ao sinal do pedagogo, os dois devem correr ao encontro do outro.

5. Combinam-se as atividades anteriores: durante a série de velocidades predeterminada e a troca livre de bolinhas, estabelecer contato com um dos colegas e, por fim, trocar bolinhas com ele.

6. Cada ator, enquanto caminha por cadeiras colocadas na sala (o número de cadeiras deve ser igual ao numero de participantes), deve determinar a "*sua*" cadeira e, no final do exercício, indicado por um sinal silencioso, todos devem se sentar em suas respectivas cadeiras, com precisão e simultaneamente.

7. Quando se sentar, deve encontrar um colega e, sem falar, decidir quem dos dois será o "*hóspede*". O hóspede, ao devido sinal, deve correr e sentar-se na mesma cadeira do seu colega.

Terminados esses exercícios, pode-se passar ao exercício "*Maratona*":

- Jogando as bolinhas constantemente, uns para os outros, passar para a série de velocidade 8-2-10-3 e escolher o colega n°1. Pausa para escolher o colega n°2.

- Próxima série: 2-10-3-8. Durante a série, cada um escolhe a sua "*própria*" cadeira. Pausa para escolher o colega n°3.

- Próxima série: 3-10-2-8. Pausa para jogar bolinhas com o colega n°2.

- Nova série: 2-3-8-10. No final, todos se sentam ao mesmo tempo na sua "*própria*" cadeira. Durante a pausa, sentados e sem falar, combinar com o colega n°1, que corre para se sentar ao lado do colega.

- Pausa para trocar de lugar com o colega n°3.

Durante todos esses deslocamentos, é obrigatório jogar bolinhas com os colegas. Se a comunicação não é precisa e uma bolinha cai no chão, o exercício deve recomeçar da primeira parte.

Uma companhia demora uma hora ou mais para concluir o exercício perfeitamente. Como não se pode arquivar o resultado do exercício, aconselho inserir a "*Maratona*" no programa do *treinamento* cotidiano, construindo a aula de modo a obter uma série de exercícios variados, que no final possam ser acrescentados a uma longa série, uma espécie de somatório do que foi feito anteriormente.

Para concluir, o exercício "*Um passo do círculo*":

A aula, ou o dia de trabalho da companhia, termina com este exercício. Por isso ele possui – além do significado instrutivo e prático – também um significado ritual.

Todos os artistas devem se colocar em círculo, voltados para o centro, e dar-se as mãos. Estabeleçam um contato entre vocês: formem um "*circuito*"!

Atividade: ao sinal do diretor-pedagogo, todos vocês devem dar um passo à frente, ou ainda, ficar no lugar.

Variações sucessivas da tarefa:

a) um passo frente – um passo atrás,

b) um passo à frente – um passo atrás – parados no lugar.

Fazer isso, todos juntos, não é tão fácil quanto parece. Não se inquietem e não trapaceiem. Lembrem-se de que o exercício tem um valor ritual, cerimonial.

E agora que vocês terminaram a atividade, fechem os olhos: estabeleçam contato através de um aperto de mãos. Criem um círculo com a sua respiração. E de novo: um passo à frente, um passo atrás, parados no lugar. O círculo foi completado com êxito.

Novas instruções: ficar em círculo, com os olhos fechados, sem se soltar uns dos outros; escutem o "*circuito*", escutem "*vocês mesmos*", escutem "*vocês mesmos no circuito*"! Um, dois, três: juntos! Porque não há nada pior para uma companhia do que quando um vai "*para frente*" e os outros ficam "*parados no lugar*".

Quinto e último capítulo

A Companhia traz em si a própria morte

A morte

Apesar de todos esses *treinamentos* para consolidar espírito e habilidade, qualquer companhia – mesmo as melhores, as mais fortes e estáveis – deixa de existir. Infelizmente! Não há nada que se possa fazer: a morte marca um encontro com todas as formas de vida. Normalmente as pessoas próximas desse encontro repensam e analisam tudo aquilo que viveram, o que alcançaram na vida, o que deixaram para trás. Pensar como será o futuro me parece bem mais interessante do que pensar o que já passou. Afinal, no Evangelho de Tomás está escrito: "Os discípulos perguntaram a Jesus: diga-nos qual será o nosso fim. E Jesus respondeu: talvez vocês tenham descoberto o princípio, porque me perguntam a respeito do fim? Na verdade, onde está o princípio, ali estará o fim. Bem-aventurado aquele que alcançará o princípio: ele conhecerá o fim e não provará a morte"[1]. Morte e nascimento são o mesmo ponto.

Sei que cada ator e cada diretor de companhia, a partir de certo momento, se preparam para se transformar radicalmente: da morte da companhia ao início de uma nova vida. Todos sabem que isso acontecerá. Não se sabe como ou quando, mas creio que é melhor para a companhia começar a refletir, a se preparar o quanto antes para esse evento importante. Sei também que cada ator, ao se preparar para a morte da companhia e ao tomar consciência da dor que sentirá no momento da separação, começa a pensar e a construir os seus programas para o futuro, isto é, pensa tanto na morte quanto na nova vida. Da mesma maneira, um recém-nascido se prepara para sentir morte e nascimento juntos: a vida que conhece termina, e então ele começa uma nova vida. O choro forte do nascimento coincide com o choro frágil da morte.

---

[1] *I Vangeli Apocrifi,* a cura di M. Crateri. Torino: Einaudi, 2005, p.488.

A companhia é você com os outros. O nascimento e a morte é você sozinho. Morre o "*nós*", nasce o "*eu*". Em sentido figurado, pode-se criar uma associação entre a relação individualidade-companhia e o laço mãe-filho na sucessão das gerações. A missão principal da mãe é gerar uma criança, criar uma nova vida. Da mesma maneira, penso que o objetivo fundamental da companhia é fazer nascer a individualidade, e não creio o contrário, isto é, que a companhia seria a forma mais alta de união de individualidades (como quer a tradição). Se a ciência contemporânea procura cada vez mais representar a história do mundo como um processo de individualização gradual, talvez também no teatro valha a pena mudar a visão tradicional e concordar com o fato de que a companhia representa não o ponto mais alto das inter-relações entre as individualidades, mas a base, o fundamento, o terreno frutuoso sobre o qual se formam os artistas.

Gostaria de examinar essa proposta mais atentamente, comparando o conceito de "*individualidade*" e "*companhia*" e os conceitos de "*civilização*" e "*cultura*". Sabemos que a palavra "*cultura*" tem a sua origem na palavra "*culto*". "*Culto*" é a orientação para algo que une todos, que é sobrenatural. A cultura nasce como resultado da tendência à unidade, ao mais alto símbolo

da unidade: o centro espiritual, que é a divindade. Somente depois de alcançar essa unidade é possível o isolamento: a materialização ou, como se costuma dizer, a civilização. Começa a agir o princípio da diversidade, da divisão, da personalização. Pode-se dizer que a individualidade seria o produto da atividade desenvolvida pela civilização. Se a cultura define a ininterrupta renovação espiritual de um povo, de um país (no nosso caso, de uma companhia), então a civilização trabalha no seu desenvolvimento físico, material. Nisso compreendem a sua unidade e a sua oposição, a dialética do espírito e da matéria. No teatro desenvolvem o papel de "*cultura*" os princípios e as ideias artísticas que sustentam a companhia. A cultura-companhia cria a própria criatura, a civilização: a individualidade.

Em seguida, como em uma etapa predefinida, a civilização começa a destruir a cultura que tinha criado, assim como uma individualidade ilustre começará a destruir a sua companhia. Do ponto de vista da energia, a companhia (a cultura) tem sinal positivo. Ela leva em si menos agressividade que o seu produto – a individualidade (a civilização). A individualidade é sempre mais agressiva. Cada individualidade de ator que existe em uma companhia se atém à oposição das leis de paz e guerra, de união e divisão, de dever e liberdade. Mesmo no campo energético interior do mais inteligente, talentoso, brilhante e dedicado ator-molécula de companhia existe sempre um programa para anular a própria companhia, mas o ator não imagina a existência desse programa que, porém, se desenvolve dentro dele e com o tempo vem à tona. É difícil que se manifeste no primeiro estágio, mas é de fundamental importância saber que ele existe. Também é necessário lembrar que o sistema da companhia teatral é construído com base em uma relação contrária à individualidade. Qualquer ação de uma única pessoa, por meio da unidade do campo energético, volta para ela mesma. Se um ator faz um ataque à companhia, mais cedo ou mais tarde ela reage contra ele; se ele, como membro da companhia, sofre um ataque externo, toda a companhia reage em seu favor.

O estudioso holandês J. Hujzinga, nos seus artigos sobre cultura, confirma justamente que a cultura é sempre a tendência a um ideal qualquer. Também no meu ponto de vista, o ideal da companhia do futuro deve ser um novo e mais atual sistema de comunicação, na base do qual se coloca o nascimento de uma nova individualidade. Esse ideal de novo tipo de ator atribuirá à estrutura da companhia uma forma concreta e um conteúdo que gradualmente se transforma. Dentro da companhia formam-se novos tipos de individualidade, que começam a se comportar em desarmonia com o velho sistema de companhia, donde naturalmente nascem tensões.

Mas essas dificuldades são tomadas não somente como uma agressão ou uma doença da companhia, mas também, de outro ponto de vista, como um sinal de que a individualidade está amadurecida ao ponto de estar pronta para se destacar da companhia, isto é, pronta para nascer, ir embora e começar uma vida sua, independente. Por isso, uma vez que se tem consciência desse processo, não é melhor que a própria companhia prepare o "*nascimento*"?

Sem dúvida, a perda de um único ator pode levar a companhia para o túmulo, mas, ao mesmo tempo, também pode levar ao nascimento de um ideal – uma nova individualidade, voltada para a criação de um novo e mais alto nível de companhia. Precisamos aceitar que a vida de uma companhia inclui a sua morte, e que a sua morte inclui uma nova vida. Compreendendo que o nascimento é o primeiro passo em direção à morte e que a morte é o primeiro passo em direção à vida, podemos chegar à consciência da beleza que se oculta na imortalidade da própria ideia de companhia. E isso é extraordinário.

A mim parece útil, ou até mesmo curioso, examinar do ponto de vista da biologia contemporânea as inter-relações entre a companhia do futuro e as individualidades que gerou. É necessário comparar o ator-individualidade com a célula de um organismo vivo. Utilizemos a definição da enciclopédia: "a célula é a menor unidade viva, parte da estrutura e da atividade de organismos animais ou vegetais. Pode existir individualmente ou como componente de organismos pluricelulares"; suponhamos que o organismo pluricelular seja um modelo de companhia. Baseando-nos nisso, façamos uma segunda suposição, isto é, que o organismo pluricelular está para a célula individual assim como a companhia está para a individualidade, e procuremos esclarecer as especificidades da vida de ambas e, portanto, também da sua morte.

A lei fundamental é esta: em um ser vivo, e, portanto, também em uma companhia, devem acontecer constantemente o anulamento e a renovação das suas células, isto é, no nosso caso, o ingresso de novos atores e a saída dos velhos. Trata-se de um processo natural, orgânico, graças ao qual funciona todo o organismo vivente. Baseando-nos nisso, podemos concluir que também a companhia elimina suas células mortas para depois expeli-las do seu organismo. É um processo de substituição normal. Se não acontece de modo natural, quer dizer que a companhia está doente. Deve tratar-se rapidamente e, se não o fizer, perecerá logo. Visto que não sou um especialista em medicina, não procurarei aprofundar-me no aspecto médico do tema. Simplesmente observo três processos basilares da substituição das células:

1. as células velhas morrem por si mesmas ou são anuladas pelo organismo segundo uma proporção específica, e depois são expulsas. No seu lugar nascem células novas;

2. as células morrem sem controle;

3. as células se reproduzem sem controle e sem serem expulsas pelo organismo.

No segundo e no terceiro caso, o processo não é controlado e o organismo inteiro adoece. As últimas pesquisas da biologia demonstraram que as irregularidades no controle das mortes programadas das células levam ao infarto, ao AVC, ao mal de Parkinson e de Alzheimer. Nessas doenças a vida e a morte das células fogem do controle do organismo. Os tumores malignos se desenvolvem no momento em que as células danificadas, que em condições normais são destruídas pelo organismo, continuam a sobreviver e a se multiplicar.

Parece-me que processos semelhantes aconteçam na vida de muitas companhias de atores: a maior parte dos teatros vive em uma condição de doença (paralisia ou AVC), em uma agonia prolongada. Muitas companhias se desfazem porque não se preocupam em liberar os lastros. Uma companhia sã precisa se ocupar, no momento adequado, da purificação do seu organismo. Trata-se sempre de um procedimento doloroso, sobretudo de um ponto de vista ético. Colocam-se as mesmas questões que, nos últimos anos, têm ocupado as páginas dos jornais e das revistas que tratam do dilema ético da interrupção da vida dos doentes terminais. Alguns países já adotaram leis que autorizam fazê-lo, e talvez se deva aplicá-las também no teatro, atentando para um ponto de vista artístico e humanitário. Mas nessa lei existe apenas um dever: pode-se aplicá-la somente com o consenso do paciente. Portanto, entra em jogo a ética pessoal do indivíduo. Os princípios dessa ética devem ser declarados no início, no momento em que a companhia nasce. O ator de uma companhia deve saber que, com o tempo, poderá ser um fardo para a companhia, exatamente como cada pessoa sabe que inevitavelmente chegará o dia de deixar a vida. É difícil ir embora, mas é necessário, e uma companhia é simplesmente obrigada a fazer com que a partida seja o menos dolorosa possível.

Como diretor eu sempre tinha a impressão de ter que manter a companhia exatamente como era, e que nada deveria mudar. Apesar de permanecer sempre firme nessa posição, realizá-la na prática teatral não era simples, já que cada problema imprevisto me impelia, na função de diretor, a mudar ou substituir algo, a aceitar coisas novas, a encontrar soluções diferentes. Mal chegava o momento de tomar uma decisão, eu imaginava que a companhia não era criação minha e que decidir a sua sorte não era um direito meu. Os atores que trabalham comigo são como um presente que o destino me deu e, por isso, não estão sujeitos a modificações – dizia para mim mesmo. Agora já não penso assim. O organismo da companhia deve ser liberado gradativamente. A vida é gradual movimento e renovação das células. Renovam-se ideias, técnicas, *treinamentos*, atores, – em uma palavra – tudo. Se as coisas estagnam, a morte chega velozmente. Sob o amparo das leis biológicas, se não há tal procedimento, a companhia está destinada a não sobreviver. O processo de sucessão é necessário.

Entretanto, quero estar atento às conclusões muito precipitadas. Deve-se considerar o fato de que na companhia existem laços invisíveis, que talvez já existam sem que vocês saibam, mas que violá-los é perigoso porque se poderia violar o código genético da companhia e levar à ruína geral. Por isso, quando o diretor ou a própria companhia decide trocar um ator ou incluir um novo, deve entender que com tais substituições se altera a estrutura genética da companhia. Não se trata sempre de uma tragédia, na maioria das vezes a operação é útil e até mesmo necessária; mas cada alteração transforma os laços internos da

companhia. Modificando-se a estrutura, modifica-se também a essência, de dentro para fora. É quase imperceptível e, todavia, já se trata de uma companhia diferente; é necessário comunicar-se com ela, viver e trabalhar nela de outra maneira.

Atraído pelas semelhanças entre as leis da vida teatral e os progressos da ciência contemporânea, examinei o tema em questão por outra perspectiva. A física molecular nos diz que, exatamente como um ponto, que tende a se tornar infinito, da mesma forma o infinito tende a se tornar um ponto. Então a companhia, como o infinito, procura se individualizar, se transmutar em ponto. Em primeiro lugar, geralmente procura não se tornar matéria amorfa, mas ter um rosto próprio, tornar-se única e original, afirmar a própria singularidade. Em segundo lugar, a companhia quer renascer de outra maneira, perpetuando-se no ponto. E facilita o desmembramento do seu melhor componente. Às vezes a companhia dispensa o seu melhor ator, a sua individualidade forte. E esse processo deve ser considerado criativo, positivo, construtivo. Estou convencido de que muitos podem trazer exemplos de potentes personalidades de atores que, em seguida, criaram novas companhias teatrais. Por consequência, se um ator se vê convidado a deixar a companhia, eu lhe aconselho, em vez de se ofender, a ver o lado positivo.

O "*ator-ponto*" gradualmente percebe que vive dois estímulos contrastantes. Por um lado, se esforça para se assemelhar à companhia, para se tornar parte indivisível dela, um "*não-ser*". Mas, alcançado o ponto extremo de autoanulamento, o ator começa a notar um estímulo exatamente contrário – o "*ser*", a "*personalização*". Esse processo de compressão e revelação, de morte e renascimento, segue plenamente as leis de qualquer forma de vida: do menor dos átomos ao Cosmo infinito. O diretor que trabalha com uma companhia de atores, observado o desenvolvimento de cada individualidade, deve imprescindivelmente avaliar em que fase do desenvolvimento se encontra o ator, a que o ator aspira naquele período específico (ao "*ser*" ou ao "*não-ser*") e, assim, deve chegar a conclusões metodológicas adequadas.

Poderíamos dizer que o "*Eu*" da individualidade do ator é livre, enquanto que a multidão dos "*eu*" que vivem na companhia é insignificante. A oposição entre liberdade de espírito e limitação de expressão das próprias forças reais no âmbito da companhia gera tensão no ator e, consequentemente, gera energia no crescer e no agir. O resultado é que, desenvolvendo o próprio "*eu*" da companhia, o ator se move em direção ao próprio "*Eu*" individual e ideal. Juntamente ao "*Eu*" livre, a individualidade sai da companhia. Em outras palavras, se o "*Eu*" individual luta contra as leis da vida da companhia em que se encontra, então tudo isso não deve ser visto como um fato negativo. Não se trata de uma destruição consciente da integridade da companhia, mas de um sinal de que a individualidade atingiu um tal nível de desenvolvimento do próprio "*Eu*" livre que em breve se destacará do grupo.

E foi aplicando as leis da ciência no teatro que eu cheguei à conclusão de que o rompimento das relações entre individualidade e companhia não é um fato trágico, mas completamente natural, de vital importância para ambas. Portanto, a companhia é uma composição sempre constante de elementos, ela se transforma com base nas leis dos seres vivos. Como um organismo vivo, ela define internamente quais são as partes que podem assumir as funções da totalidade e quais não podem. Depois de tal distribuição interna, de caráter natural, a companhia gradualmente isola este ou aquele elemento. Deixa emergir lentamente as individualidades, tanto as frágeis quanto aquelas mais fortes, e se libera delas; guia algumas para a criação de um novo organismo e outras para uma atrofia natural. A companhia cria as individualidades internamente, como um produto da própria atividade, e depois as expulsa como um corpo estranho, que não lhe pertence. A lei da unidade e da luta entre opostos acontece da seguinte maneira: o ser unitário expele o seu oposto – o *individual*, que, uma vez separado, procura se tornar um novo *todo*.

Quando eu trabalhava como diretor, considerava um ator que ia embora da companhia um traidor, um vira-casaca, um mal-educado. Agora que, principalmente, ensino e me considero um pedagogo, um educador, lido com essa situação de maneira mais tranquila, já que os alunos, com o passar do tempo, precisam abandonar o professor; é por isso que estudam. Da mesma maneira, também a companhia deve entender que perder um ator é um evento natural. Quando ele irá embora? A duração das gestações não é definida nem pela mãe, nem pelo filho, mas pelo desenvolvimento das suas inter-relações em todos os níveis. Cada processo natural tem um tempo próprio, estabelecido pela natureza. Tudo aquilo que é artificial pode complicar as relações entre companhia e individualidade.

Nascer significa sempre chegar, e jamais significa partir; por isso nascer raramente é simples, e frequentemente a companhia deve auxiliar uma individualidade de destaque a abandoná-la e se tornar um elemento autônomo. A companhia deve compreender que não é possível parar o processo de nascimento e que, portanto, é necessário torná-lo natural e menos doloroso e agressivo. Em um momento como esse, todo o senso de ética de uma companhia consiste em não acumular energia negativa que poderia destruir o ator na sua singularidade e tudo o que o circunda. Quase sempre o rompimento de uma cadeia – sair de um círculo – é seguido de dispersões incontroláveis de energia. É uma lei da física – por isso é necessário fazer de tudo para que não seja agressivo. Basta recordar as guerras nos estados multinacionais (URSS, Iugoslávia), refletir sobre o que acontece a uma família que se divide para compreender a periculosidade desse momento para todos – para aqueles que se vão e para aqueles que ficam. Uma ruptura sempre é dolorosa, e é necessário se preparar ao longo do tempo; uns se vão, mas outros vêm. Se, nesse momento, alguém age de maneira lamentável, desleal, então com o tempo as consequências daquele gesto se refletirão no espetáculo e na interpretação da companhia ou dos atores.

A ruptura pacífica entre individualidade e companhia nem sempre tem um caráter pleno e completo; o laço se mantém. A companhia, como qualquer organismo vital, como uma mãe que empurra para se liberar de uma parte física excedente, ao mesmo tempo reforça a cumplicidade no plano espiritual com a sua descendência. A rejeição física é compensada pela cumplicidade espiritual, e tantas pessoas que deixam a companhia continuam a pertencer ao mesmo organismo que as gerou. Cria-se quase "*uma aura dos ausentes*"; o campo de quem "*está presente*" se restringe, sustentando-se com a energia de quem

"*estava*". Para mim, os encontros com os meus alunos, com ou sem a presença do professor, são exemplos dessa cumplicidade – o que me faz muito feliz. É surpreendente que esses ex-"estudantes", que têm 40-50 anos e também seus próprios projetos e teatros, entretanto, se reúnam ao primeiro chamado da companhia. E eu também, que há mais de 15 anos trabalho além das fronteiras da Rússia, me sinto sempre um aluno, um elemento daquela potente totalidade que há séculos trabalha no conceito de companhia – o "*teatro russo*". Eu deixei Moscou sem dificuldade, o Instituto GITIS, o teatro "*Escola de Arte Dramática*" e nunca me senti um estranho, um abandonado. Agora tenho a minha companhia europeia, e os nossos laços, com o tempo, só poderiam se estreitar e se firmar cada vez mais. Penso que é assim que a vida continua.

* * *

Para concluir, parece-me importante destacar, mais uma vez, a importância das normas éticas e espirituais da vida de uma companhia. Sem observar e respeitar essas normas, não pode haver vida verdadeira, nem morte digna. Qualquer tarefa, *treinamento* e análise devem ser rigidamente apurados pela ética. Do contrário, o crescimento das capacidades e da técnica dos atores impede a orientação espiritual da companhia. As tensões em relação ao aperfeiçoamento de experiências profissionais somente, sem uma semelhante inclinação para o desenvolvimento espiritual, podem levar à destruição da energia vital. Isso é arriscado e, em geral, leva ao rompimento dos laços humanos, à degradação artística, ao cinismo e à corrupção. Uma das causas de morte que se encontra mais frequentemente não é a penúria, nem os problemas de organização, e nem mesmo as manobras políticas: é a doença do espírito; esse é o diagnóstico fatal, a pérfida doença que frequentemente atinge os nossos atores e o nosso teatro. Para combatê-la verdadeiramente é preciso fazer de tudo para que o nível espiritual de toda a companhia e de cada uma das suas individualidades esteja ainda mais alto que o nível das suas possibilidades técnicas e profissionais, e nunca inferior a ele. As qualidades profissionais, a inteligência, as capacidades não são o principal para um ator, nem para toda a companhia.

Hoje vejo nitidamente que a lógica da consciência do teatro contemporâneo está voltada para a sobrevivência da companhia de atores, principalmente como estrutura material. Mas espero que lentamente comece a despertar – como acontece nos momentos de perigo – a lógica do subconsciente. Esse será o retorno à conservação e ao desenvolvimento das suas estruturas espirituais. O teatro logo compreenderá que a mais alta guarnição da companhia de atores é a defesa da sua energia espiritual, é a única guarnição duradoura. Se "*ontem*" a ética era um luxo, "*hoje*" ela se tornou não somente uma necessidade, mas também a condição única para manter a alta espiritualidade e a arte da companhia e de todo o Teatro.

Eu não aspiro ao papel de instrutor, de preceptor que explica aos filhos dos senhores o que é bom e o que é ruim, o que é moral e o que é imoral. Cada ator, cada companhia estabelece por si mesma as normas sob as quais realiza uma obra comum; o que é obviamente a parte mais difícil. Mas, quando se fala de companhia, é preciso começar pelas leis éticas; as leis comuns não devem se tornar um dogma para a companhia, um sistema de normas fixado em caráter definitivo. Cada ética requer momentos de dúvida e um desenvolvimento sucessivo, deve corresponder ao espírito do tempo: se não conhece um movimento contínuo, a ética se torna rotina.

A ética da companhia deve desenvolver as características espirituais dos seus atores e, além disso, tutelar o ator e elaborar dentro dele mecanismos de proteção contra as agressões externas. A ética do ator é, sobretudo, a sua responsabilidade em relação à arte que ele honra, em relação a Deus, à Suprema Inteligência, enfim, à vida. A regra mais importante da ética é muito simples: amar o Teatro.

Graças ao trabalho na Europa, Ásia, América do Sul e do Norte me certifiquei, através das relações com as pessoas (e não de livros), de que o Teatro é um só. Os atores, os diretores, as escolas teatrais, as tradições são muito diferentes e, todavia, tem-se a impressão de que se trata de um único Teatro; um enorme cosmo no qual vivem planetas dessemelhantes, todos juntos: uma unidade de dessemelhantes. Os opostos (Oriente-Ocidente, clássico-vanguardista, velhos-jovens) não têm sentido. O Teatro é um organismo unitário com problemas comuns, é um fato coletivo e se constrói em conjunto: todos nós somos uma só companhia, devemos construí-la juntos e viver nela. E por isso não me surpreende que na Europa e na América, nas metrópoles e nas pequenas vilas, assim como no meu pequeno estúdio do centro teatral Akt-Zent, na Alemanha, se encontrem atores e diretores em torno do conceito de "*Casa*", tão importante para eles. Eu penso que a própria ideia de Casa, de Companhia seja o instinto normal de cada ser vivo, porque estar só em uma companhia, estar em uma companhia com outros como você, estar em uma companhia com a sociedade significa somente uma coisa: viver.

Berlim, 29 de agosto de 2007.

Legenda das fotos

PÁGINA 19: Ensaio do espetáculo "Eclipse". 2011. (Inês Peixoto, Jurij Alschitz, Lydia del Picchia, Simone Ordones e Chico Pelúcio)

PÁGINA 21: Ensaio do espetáculo "Eclipse" no AKT ZENT, em Berlim. 2011. (Jurij Alschitz, Olga Lapina, Inês Peixoto, Simone Ordones, Diego Bagagal, Júlio Maciel, e, de costas, Chico Pelúcio e Lydia Del Picchia).

PÁGINA 32: Encontro do Grupo Galpão com o diretor Jerzy Grotowski, em Pontedera, Itália. 1989. (Beto Franco, Teuda bara, Jerzy Grotowski, Antônio Edson, Wanda Fernandes, Eduardo Moreira e, ajoelhado, Chico Pelúcio.

PÁGINA 36: Ensaio do espetáculo "Partido", do grupo Galpão. 1999. (Beto Franco, Teuda Bara, Eduardo Moreira, Cacá Carvalho e Inês Peixoto.)

PÁGINA 40: Oficina com o Teatro Livre de Munique, em Diamantina. Festival de Inverno da UFMG. 1982.

PÁGINA 46: Workshop do Grupo Galpão sobre a obra de Nelson Rodrigues. 1991. (Teuda Bara, Eduardo Coelho, e Inês Peixoto)

PÁGINA 56: Workshop do Grupo Galpão com Aderbal Freire Filho. 2010. (Eduardo Moreira, Aderbal Freire Filho, Lydia del Picchia, Júlio Maciel e Fernanda Vianna)

PÁGINA 66: Grupo Galpão no processo de filmagem de "Moscou", documentário de Eduardo Coutinho. 2008.

PÁGINA 75: Workshop entre atores do Grupo Galpão e Armazém Companhia de Teatro. 2010. (Marcelo Guerra, Antonio Edson, Paulo André, Lydia del Picchia, Patrícia Selonk, Inês Peixoto e Simone Mazzer).

PÁGINA 79: Processo de criação do espetáculo "Partido". 1999. (Inês Peixoto, Teuda Bara, Arildo de barros, Lydia del Picchia, Eduardo Moreira e Simone Ordones, de costas.)

PÁGINA 88: Bastidores da montagem de "Um Moliere imaginário". 1997. (Maria Castilho, Simone Ordones, Fernanda Vianna, Teuda Bara e Paulo André.)

PÁGINA 103: Ensaio do espetáculo "Eclipse". 2011. (Olga Lapina, Jurij Alschitz, Inês Peixoto, Lydia del Picchia, Chico Pelúcio, Júlio Maciel e Simone Ordones.)

PÁGINA 106; Workshop entre atores do Grupo Galpão e Armazém Companhia de Teatro. 2010. (Chico Pelúcio, Thales Coutinho, Patrícia Selonk, Paulo André, Lydia del Picchia, e Antonio Edson, de costas.)

PÁGINA 109: Ensaios de "Romeu e Julieta", em Morro Vermelho, MG. 1992.

PÁGINA 111: Grupo Galpão nas filmagens do documentário "Moscou", de Eduardo Coutinho. 2008.

PÁGINA 113: Aquecimento vocal do Grupo Galpão com Babaya e Paulo José. 2003.

PÁGINA 118: Ensaios do espetáculo "Eclipse". 2011. (Chico Pelúcio, Lydia del Picchia, Júlio Maciel e Simone Ordones).

PÁGINA 119: Ensaio do espetáculo "Eclipse". 2011. (Inês Peixoto, Júlio Maciel, Lydia del Picchia e Chico Pelúcio).

PÁGINA 124: Ensaio do espetáculo "Eclipse". 2011. (Inês Peixoto, Chico Pelúcio, Simone Ordones e Lydia del Picchia).

Grupo Galpão

Antônio Edson
Arildo de Barros
Beto Franco
Chico Pelúcio
Eduardo Moreira
Fernanda Vianna
Inês Peixoto
Júlio Maciel
Lydia Del Picchia
Paulo André
Rodolfo Vaz
Simone Ordones
Teuda Bara

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO
Gilma Oliveira
CONSULTORIA DE PLANEJAMENTO
Romulo Avelar
ASSESSORIA DE PLANEJAMENTO
Ana Amélia Arantes
ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO
Beatriz França
PRODUÇÃO EXECUTIVA
Beatriz Radicchi
ASSISTENTE DE PRODUÇÃO
Evandro Alves
ILUMINAÇÃO
Wladimir Medeiros
SONORIZAÇÃO
Vinícius Alves
CENOTÉCNICA
Helvécio Izabel
GERÊNCIA ADMINISTRATIVA
Wanilda D'artagnan
AUXILIAR ADMINISTRATIVA
Andréia Oliveira
ASSISTENTE DE COMUNICAÇÃO E MEMÓRIA
João Santos
ESTAGIÁRIA DE COMUNICAÇÃO
Jussara Silva
RECEPÇÃO
Raphaela Henriques
SERVIÇOS GERAIS
Lê Guedes

Galpão Cine Horto

DIREÇÃO GERAL
Chico Pelúcio

CONSELHO GESTOR
Beto Franco, Chico Pelúcio, Leonardo Lessa, Lydia Del Picchia e Romulo Avelar

COORDENAÇÃO GERAL
Leonardo Lessa

ASSISTENTE DA COORDENAÇÃO GERAL
Paula Gotelip

COORDENAÇÃO DE PLANEJAMENTO E PROJETOS
Fernanda Werneck

ASSISTENTE ADMINISTRATIVO
Vanessa Fonseca

ASSISTENTE DE PLANEJAMENTO
Cristina Ribeiro

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO
Gustavo Ruas

PRODUÇÃO EXECUTIVA
Cláudia Couto e Igor Leal

COORDENAÇÃO TÉCNICA
Bruno Cerezoli

TÉCNICOS
Orlan Torres (Sabará) e Rodrigo Marçal

ASSISTENTE TÉCNICO
Wellington Santos

COORDENAÇÃO DO CENTRO DE PESQUISA E MEMÓRIA DO TEATRO

(CPMT) Luciene Borges

BIBLIOTECÁRIO
Tiago Carneiro

ASSISTENTE DO CPMT
Marcos Coletta

EDITOR DE CONTEÚDO DO PORTAL PRIMEIRO SINAL
Vinícius Souza

ESTAGIÁRIO TÉCNICO DO PORTAL PRIMEIRO SINAL
Guilherme Augusto Freitas

COORDENAÇÃO PEDAGÓGICA
Lydia Del Picchia

COORDENAÇÃO PEDAGÓGICA DOS CURSOS E OFICINAS
Juliana Martins

COORDENAÇÃO PEDAGÓGICA DOS NÚCLEOS DE PESQUISA
Camila Morena

COORDENAÇÃO PEDAGÓGICA DOS PROJETOS ESPECIAIS
Fábio Furtado

SECRETÁRIA DE CURSOS Cláudia Rodrigues

EQUIPE PEDAGÓGICA
Ana Domitila, Camila Morena, Gláucia Vandeveld, Juliana Martins, Kelly Crifer, Kenia Dias e Rita Maia

COORDENAÇÃO DO PROJETO SÓCIO-CULTURAL CONEXÃO GALPÃO
Reginaldo Santos

ATORES-MONITORES
Camila Morena, Dayane Lacerda e Fabiano Lana

GERÊNCIA ADMINISTRATIVA E FINANCEIRA
Maria José dos Santos

AUXILIAR ADMINISTRATIVO
Leandro Dias

GERÊNCIA OPERACIONAL
William Gomes

RECEPCIONISTA
Edvânia Santos

PORTEIRO
Eberton Pereira

SEGURANÇA
Odelmo Marques da Silva Júnior

SERVIÇOS GERAIS
Juarez Pereira, Maria Márcia e Rozeli Dias

ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO
Tiago Penna

ASSISTENTE DE COMUNICAÇÃO
Caio Otta

ESTAGIÁRIO DE COMUNICAÇÃO
Filipe Costa

PROJETO GRÁFICO
45 jujubas

FOTOGRAFIA
Guto Muniz / Casa da Foto

COBERTURA AUDIOVISUAL
Caturra Digital

Este livro, composto em BEMBO,
foi impresso na gráfica FORMATO
com papel PÓLEN para miolo
e SUPREMO para a capa no mês
de março de 2012.

O Prof. Dr. Jurij Alschitz frequentou suas primeiras aulas de direção teatral em Moscou, com o Prof. J. Malkovski, um dos últimos alunos de K. Stanislavski, que ainda era vivo. Continuou em seguida os estudos de direção no GITIS – a Academia das Artes Teatrais Russa – com os professores M. Butkevitch e A. Vassiliev, onde mais tarde assumiu uma cadeira. Depois de numerosas criações teatrais nas maiores cidades da União Soviética, em 1987 Alschitz participa da fundação do teatro "School of Dramatic Art Anatoli Vassiliev", com o qual continua a aprofundar seus métodos de treinamento e ensino. Desde 1992 dirige projetos e ensina junto a universidades e escolas de dramaturgia na Europa oriental e ocidental, e também na América do Sul e do Norte. Em 1994 cria, junto aos seus alunos, uma rede de educação e de laboratórios teatrais, a EATC (European Association for Theatre Culture). É diretor artístico do centro de pesquisa AKT-ZENT, do comitê para a educação e o *treinamento* teatral do International Theatre Institute – UNESCO/Berlim e do PROTEI/Progetti Teatrali Internazionali de Milão. Em 1999 funda o festival internacional de *training* de interpretação "*Methodika*" (1999, 2001, 2003, 2007), do qual também é diretor artístico. As suas obras se concentram na pesquisa teórica e nos laboratórios teatrais. Publicou *La Grammatica dell' Attore, La Matemática dell' Attore* (Ubulibri, Itália), *Die Vertikale der Rolle, 40 questions or one role* (Ars Incógnita, Alemanha), *Training Forever!* (Malmö, Theatre Academia, Suécia).